

С. АКИМОВА

Воспоминания
певицы



С. АКИМОВА. ВОСПОМИНАНИЯ ПЕВИЦЫ



С. В. Акимова

С. АКИМОВА

*Воспоминания
певицы*



Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение
1978

Предисловие и общая редакция
Г. ТИГРАНОВА

Софья Владимировна Акимова
ВОСПОМИНАНИЯ ПЕВИЦЫ

Редактор Р. Г. Бутакова. Художник Н. И. Васильев. Худож. редактор Р. С. Волховер. Техн. редактор А. Б. Этина. Корректор Н. К. Яковлева. ИБ № 1504. Сдано в набор 2.02.78. Подписано к печати 18.8.78. Формат 70×90¹/₃₂. Бумага типограф. № 1. Гарнитура шрифта журнально-рубленая. Печать высокая. Печ. л. 3,0 (3,51). Уч.-изд. л. 4,39, Тираж 20 000 экз. Изд. № 1526, Заказ 14458. Цена 30 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Типография издательства «Калининградская правда», Калининград обл., ул. Карла Маркса, 18,

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Предлагаемая вниманию читателя книга «Воспоминания певицы» написана видной представительницей советской вокальной школы, известной оперной и камерной певицей, профессором Ленинградской консерватории Софьей Владимировной Акимовой (1887—1972).

Человек широкого кругозора, разносторонних знаний, высокой культуры, превосходный музыкант, С. В. Акимова прошла большой путь в искусстве. Ее интересная, содержательная жизнь, полностью отданная служению передовому искусству, протекала на рубеже двух эпох. Перед ее глазами разворачивались события огромного исторического значения: русско-японская война и революция 1905 года, мировая война 1914 года, Великая Октябрьская революция и гражданская война, строительство социализма в нашей стране, Великая Отечественная война, послевоенные годы... Сталкивались, сменяя друг друга, художественные направления, творческие школы, рождалось и крепло новое искусство социалистического общества. И все это в той или иной степени отражалось в мировоззрении, политических и художественных взглядах, в духовном мире Софьи Владимировны.

Выросшая и воспитанная в патриархальной дворянской семье (отец ее был генералом царской армии и одно время директором казенной оперы в Тифлисе), она еще в юные годы стремилась преодолеть сословную ограниченность своего круга, интересовалась революционной, демократической литературой, читала некоторые работы Маркса, Ленина, Плеханова, Чернышевского. После Великого Октября Софья Владимировна Акимова с увлечением

отдает все силы, знания, весь свой талант развитию советской музыкальной культуры. Вступив в 1945 году в члены Коммунистической партии Советского Союза, она до последних дней жизни с гордостью и чувством ответственности несла высокое звание коммуниста.

Биография Софьи Владимировны изобилует интересными событиями, связана с различными странами, городами. Детство, юность ее протекали на Кавказе, ряд лет она жила, училась, выступала за границей. Отметим здесь занятия в Лейпцигской консерватории, которую она окончила в 1909 году по классу фортепиано у профессора Карла Вендлинга; посещение знаменитых симфонических концертов в Гевандхаузе под управлением Артура Никиша; знакомство с музыкальными драмами Вагнера в Веймаре и Байрейте.

Зрелый период творческой жизни С. В. Акимовой связан с Петербургом—Ленинградом, бесконечно любимым ею городом, где она прожила более 60 лет (1909-1972). Здесь она выступала в качестве одной из ведущих актрис в Государственном Академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский театр) и работала в Ленинградской Государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, где вела долгие годы разностороннюю педагогическую деятельность, руководила в разное время классом сольного пения, камерного ансамбля, заведовала вокальной кафедрой, была деканом вокального факультета.

Творческая жизнь Софьи Владимировны протекала в постоянном общении с интереснейшими людьми, выдающимися деятелями культуры. Она многое видела, слышала и запечатлела в своей памяти. Так, еще в молодые годы Софья Владимировна слышала выступления пианистов Артура Шнабеля, Рауля Пюньо; скрипачей Пабло Сарасате, Яна Кубелика, Фрица Крейсlera, Эжена Изаи; виолончелиста Пабло Казальса; вокалистов — Федора Шаляпина, Николая Фигнера, Надежды Папаян, Марии Александровны Славиной. Позже она сама выступала в оперных спектак-

лях и концертах с выдающимися русскими и зарубежными дирижерами Эдуардом Направником, Сергеем Кусевицким, Альбертом Коутсом, Гжегожем Фительбергом, Фрицем Штидри, Михаилом Климовым, Эмилем Купером, Даниилом Похитоновым, Владимиром Дранишниковым. Ее партнерами по сцене были Леонид Собинов, Иван Ершов, Павел Андреев и многие другие.

Софья Владимировна Акимова была натурой исключительно цельной, прямой, бескомпромиссной в своих взглядах и принципах. В ее внешнем и внутреннем облике было много обаяния, благородства, артистизма. Высокая, стройная фигура, крупные черты лица, волнистые каштановые волосы, прекрасные выразительные глаза...

Софья Владимировна обладала сильным голосом — драматическим сопрано. Видный композитор, тонкий знаток музыки М. Ф. Гнесин писал о прекрасных вокальных данных и исключительной музыкальности Софьи Владимировны Акимовой, о «высоко художественной индивидуальности ее музыкального воплощения и выдающемся художественном вкусе».¹

Всегда собранная, одухотворенная, приветливая и вместе с тем строгая, она умела подняться над «суею сует», над всем мелким и будничным и являла собою прекрасный образец истинного служения высокому искусству. Общаясь со многими людьми — коллегами, друзьями, учениками, Софья Владимировна в своих беседах, разговорах неизменно находилась в сфере искусства: музыки, театра, поэзии, живописи. И тут же надо подчеркнуть, что она придавала искусству высокое этическое, общественно-воспитательное значение. Для нее оно никогда не было эстетизированной абстракцией, «чистым искусством», а всегда отражало самую жизнь, судьбы, борения, мысли и чувства, горести и радости людей, социальную и нравственную проблематику, тончайшие нюансы человеческой души.

¹ Гнесин М. Вечер песни С. В. Акимовой. — «Вечерние огни». Пг., 1918, 11 апреля.

Об этом свидетельствует, в частности, множество созданных ею вокальных сценических образов. На бывшей Мариинской сцене (Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова) она была одной из лучших исполнительниц главных партий в операх Вагнера: Елизавета в «Тангейзере», Эльза в «Лоэнгрине», Зиглинда в «Валькирии», Брунгильда в «Зигфриде», Гутруна в «Гибели богов». Вот что писал известный музыкальный критик В. Г. Каратыгин об акимовской Зиглинде: «Превосходен Ершов — Зигмунд, и еще интереснее Акимова — Зиглинда. Владея богатым голосом, искусно распоряжаясь разнообразными оттенками силы тембра, экспрессии, сочетая обдуманное и прочувствованное пение с отлично разработанной сценической игрой, горячей, жизненной, нервной, Акимова создает музыкально-драматический тип чрезвычайно цельный и рельефный...»¹

Глубоким вдохновением и трагизмом проникнут созданный ею неповторимый в своей духовной красоте и человечности истинно народный образ девы Февронии в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Общественность, пресса высоко оценили исполнение С. В. Акимовой партии Февронии. Сын автора оперы Андрей Николаевич Римский-Корсаков поместил в газете большую рецензию на возобновление спектакля, где писал о С. В. Акимовой: «Эта на редкость тонкая и умная артистка не только в вокальном отношении чудесно справилась со своей ролью, но и вдохнула в сценический образ Февронии подлинную жизнь, подкупающую простоту, бесконечную трогательность, обаяние и силу чувств (потрясающее впечатление плача в сцене с татарами)».²

Сколь различны были в исполнении Софьи Владимировны донна Анна («Каменный гость» А. Даргомыжского) и Фата Моргана («Любовь к трем апельсинам» С. Про-

¹ Каратыгин В. Мариинский театр, «Валькирия». — «Наш век». Пг., 1918, 28 апреля.

² Римский-Корсаков А. Возобновление «Сказания о граде Китеже». — «Красная газета» (вечерний выпуск) 1926, 26 апреля.

кофьева), Тамара («Демон» А. Рубинштейна) и Марина Мнишек («Борис Годунов» М. Мусоргского), Маргарита («Мефистофель» А. Бойто) и Татьяна («Евгений Онегин» П. Чайковского), Зейнаб («Измена» М. Ипполитова-Иванова) и Мари («Воццек» А. Берга), Грета («Дальний звон» Ф. Шрекера). К этому следует еще прибавить участие певицы в концертных исполнениях таких опер, ораторий, кантат, как «Летучий голландец», «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Гибель Фауста» Г. Берлиоза, «Страсти по Матфею» И. С. Баха, «Самсон» Генделя, «Реквием» Моцарта, «Рай и Пери» Шумана.

Музыкально-сценические образы, созданные С. В. Акимовой, отличались глубиной, выразительностью, большим накалом страстей и драматизмом. Это были цельные, обобщенные и в то же время жизненно конкретные характеры. В них все было чуточку «на котурнах» (ничего мелкого, излишне детализированного). В этом сказывалась и собственная артистическая натура певицы, а также, быть может, постоянное творческое общение с великим русским певцом Иваном Васильевичем Ершовым, огненный темперамент, подлинный артистизм и романтическая патетика которого были хорошо известны его современникам, С. В. Акимова была супругой, другом и постоянной партнершей И. В. Ершова на оперной сцене.

Много внимания уделяла Софья Владимировна камерной музыке. Ее сольные концерты всегда отличались серьезной, разнохарактерной программой. Они включали песни, романсы, арии, вокальные циклы Глинки, Даргомыжского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Метнера, Гнесина, Стравинского, Бетховена, Грига, Брамса, Листа, Рихарда Штрауса, Дебюсси и других. Неизгладимое впечатление оставляло ее исполнение вокальных циклов Мусоргского «Без солнца», Шумана «Любовь и жизнь женщины», Гуго Вольфа на слова Мёрике. Часто исполняла она произведения советских композиторов Ю. Шапорина, А. Н. Александрова, А. Спендиарова, З. Палиашвили, М. Гнесина, Г. Свиридова, П. Животова, Т. Хренникова

и других. Софья Владимировна по праву считалась одной из первых и наиболее активных пропагандисток советского музыкального творчества. Не случайно еще в 1935 году она была отмечена премией на конкурсе советской музыки. Репертуар С. В. Акимовой поражает не только количеством названий (более 600), но и исключительным разнообразием, тщательностью отбора, безукоризненным вкусом певицы.

Как в оперном, так и в камерном исполнительском искусстве Софьи Владимировны прежде всего следует отметить непрерывное совершенствование мастерства, неутомимый труд, помноженный на вдохновение, постоянную работу над расширением репертуара. Весь творческий путь С. В. Акимовой был отмечен стремлением к передаче правды в звуках, к наиболее убедительному и полному раскрытию идейно-художественного замысла, образного содержания того или иного произведения. Все было подчинено этой высшей эстетической задаче музыкального исполнительства. Она не признавала никакого «кокетства» звуком, никакой самодовлеющей виртуозности. И, наоборот, придавала чрезвычайно большое значение психологической оправданности, выразительности произнесения каждой фразы, каждого интонационного оборота. Работая над тем или иным вокальным произведением, будь то романс или оперная ария, она всегда обращала внимание на четкость артикуляции, на внутренне осмысленное единство музыки и поэтического текста.

Талантливая оперная певица, С. В. Акимова свободно владела искусством синтеза музыки и драматического действия, вокального интонирования и сценического поведения, прекрасно понимала, что столь важный и необходимый компонент актерского мастерства, как сценическое перевоплощение, в опере должен обязательно сочетаться с культурой перевоплощения интонационного, вокального. Иначе невозможно достигнуть индивидуализации оперного образа, и все исполняемые роли будут на одно лицо, невзирая на различие в эпохе, сюжете, жанре произведения,

в декорациях и костюмах. Интонационное перевоплощение дает возможность именно в музыкальной интонации, в пении (а это имеет первостепенное значение в опере) передать характерные черты (социальные, исторические, психологические) героя, раскрыть живой человеческий характер. Современники помнят, как отличались у Софьи Владимировны не только сценическое поведение, но и сам характер вокального интонирования, скажем, в партиях Брунгильды, Февронии, Фаты Морганы. Драматическая патетика интонаций, а отсюда и самой манеры пения в «Кольце нибелунгов» Вагнера сменялась проникновенной песенностью, исключительной простотой и задушевностью произнесения каждой фразы при исполнении партии корсаковской Февронии или острогротесковой причудливой декламационно-мелодической графикой в комической опере Прокофьева. А какой путь интонационного развития и роста проходил в исполнении Софьи Владимировны тот или иной вокальный образ!

Свой огромный творческий опыт и многолетние раздумья об особенностях, природе и возможностях вокального искусства Софья Владимировна неутомимо, на протяжении многих лет, передавала молодым певицам и певцам. Вокальная педагогика была ее вторым призванием. Много времени, сил, внимания уделяла она вопросам методики и научного обоснования преподавания вокального мастерства, постановки голоса и т. п. Многочисленные методические записки, сообщения, доклады Софьи Владимировны должны стать предметом специального изучения. Молодые педагоги-вокалисты найдут в них для себя немало ценного и полезного. С. В. Акимова подготовила большое количество оперных и камерных исполнителей, вокалистов-педагогов, успешно работающих в оперных театрах, концертных организациях, консерваториях и других музыкальных учебных заведениях нашей страны. Лучшие из них удостоены почетных и научных званий народных и заслуженных артистов, лауреатов конкурсов, профессоров, доцентов и т. д.

Выдающаяся певица и опытный педагог, человек замечательных личных качеств, Софья Владимировна пользовалась любовью и уважением коллег, учеников, друзей — всех, кто имел счастье с нею общаться. Одна из ближайших учениц С. В. Акимовой, ныне народная артистка РСФСР, профессор Ленинградской консерватории Т. Н. Лаврова, пишет в своих воспоминаниях, что день поступления ее в класс С. В. Акимовой был «счастливым», и с тех пор всю свою творческую жизнь связала она со своим профессором, «человеком редкой души и честности... Софья Владимировна учила нас не только вокальной технике, но и умению правильно понимать замысел композитора... Оберегала нас от искажения стиля, приучала к серьезному и глубокому проникновению в сущность музыкального произведения».¹

В посвященном памяти С. В. Акимовой некрологе отмечено и ее высокое гражданское самосознание: «Софья Владимировна была замечательным коммунистом, всю жизнь прожившим в постоянной строгости к себе, требовательным и безгранично чистым в трудовой и общественной деятельности. Жизненный путь Софьи Владимировны, ее личность и деятельность должны быть высоким примером всему молодому поколению, вступающему на путь искусства».²

Свою книгу «Воспоминания певицы» С. В. Акимова писала почти десять последних лет жизни. Охватывают же они громадный отрезок времени, превышающий три четверти века. Перед читателем проходят исторические события, города, крупнейшие очаги музыкальной культуры и, прежде всего, целая галерея людей. С. В. Акимова делится своими впечатлениями, своим жизненным и художественным опытом. Лаконично, иногда двумя-тремя фразами создает она ощущение эпохи, историко-культурной

¹ Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962, с. 352, 353.

² Некролог памяти С. В. Акимовой, — «Музыкальные кадры», Л., 1972, 14 февраля.

обстановки. Так, например, пишет она о музыкальной жизни в годы Великой Октябрьской революции и гражданской войны, о всестороннем обновлении и демократизации искусства, приводит интересные факты, сведения. Рассказывая о своей жизни и творческой деятельности, она вводит читателя в круг людей, с которыми ей приходилось встречаться, выступать, совместно работать. Кроме тех, кого мы уже упоминали, назовем еще известных педагогов вокала С. И. Габеля, К. Л. Ферни-Джиральдони, Н. А. Ирецкую, С. И. Мирович. Вспоминает она и о А. К. Глазунове, А. И. Мозжухине, М. А. Бихтере, А. В. Оссовском и многих других.

Мемуары С. В. Акимовой лишены внешних эффектов, сенсационных событий. Автору претит всякое сгущение красок, малооправданное привлечение имен знаменитостей. Наоборот, всюду проявляется авторская скромность, стремление быть во всем достоверной.

Софья Владимировна Акимова скончалась на 86 году жизни, в 1972 году. До последних дней она продолжала работать над рукописью этой книги и закончила ее. Но подготовку к печати, к сожалению, пришлось уже осуществить без участия автора. Это, конечно, ограничивало возможности и усложняло работу редактора, не считавшего возможным самому вносить какие-либо существенные изменения или дополнения в текст С. В. Акимовой. Поэтому в книге можно заметить известную неравномерность распределения материала, слишком лаконичный рассказ об одних периодах и, наоборот, более пространный — о других. В частности, последний раздел книги несет на себе печать некоторой эскизности, спешки, боязни не успеть завершить его. Но и в таком виде, думается, книга представит для читателя несомненный познавательный интерес, знакомя его с воспоминаниями, наблюдениями, размышлениями видного деятеля советской музыкальной культуры, талантливой певицы, актрисы и педагога, умного, обаятельного человека, служившего более полувека «верой и правдой» высокому искусству.

Мне хочется выразить большую благодарность ученому совету и кафедре сольного пения Ленинградской орденена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, принимавшим участие в обсуждении и содействовавшим выходу данной книги, а также всем лицам, оказавшим помощь в процессе подготовки рукописи к печати.

Г. ТИГРАНОВ

...Только то правдиво, что собственным сердцем испытано.

Адам Мицкевич

Переступив через восьмой десяток лет, из которых шесть десятилетий насыщены музыкальной исполнительской и педагогической деятельностью, я сочла возможным привлечь внимание читателя к некоторым событиям моей жизни, моим устремлениям и переживаниям...

Родилась я в 1887 году на Кавказе в городе Тифлисе (Тбилиси) в патриархальной армянской семье, носящей, однако, чисто русскую фамилию Акимовых. Очевидно, как говорили наши деды, Акимовы произошли от армянской фамилии Екимян. Мои деды, со стороны отца — Николай Захарьевич Акимов, а со стороны матери — Антон Соломонович Корганов, хорошо говорили на грузинском языке и прекрасно владели русским. Отец мой, Владимир Николаевич Акимов, получил образование в Петербурге, в Николаевском кавалерийском училище, мать — Мария Антоновна Корганова — окончила Институт благородных девиц в Тифлисе. Помимо русского и армянского языков и отец и мать свободно говорили на французском и понимали грузинский. Не приходится удивляться тому, что в Тифлисе, бывшей столице Кавказского края, резиденции царского наместника (на моей памяти — графа Воронцова-Дашкова), интеллигенция говорила преимущественно на русском, грузинском и французском языках. Но, несмотря на это, мать моя, хоть и со значительным опозданием, сочла нужным пригласить к нам учителя армянского языка.

Отзвуки далеко ушедших лет детства и ранней юности прежде всего возвращают меня к матери. Часто ребенком трех-четырёх лет, сидя на ее коленях у пианино,

я слушала и чуть подпевала детские песенки из сборника «Гусельки». Особенно «Осенняя песенка» разливалась в моей душе нежной скорбью, глаза заволакивались, по щекам текли тихие теплые слезы. Спасибо маме за них. Она уже тогда поняла силу воздействия песни на мою детскую душу.

В нашей семье музыкальностью обладали отец, его сестра Жозефина и брат Михаил. Однако никто из них не стал в этой области профессионалом. Отец, особенно в кругу семьи, был необычайно застенчивым, неразговорчивым. Наблюдая как бы со стороны за ростом и развитием детей, он всецело доверил наше воспитание и образование матери. Свое явное и ничем не прикрытое волнение за нас отец проявлял только, когда мы заболели. По роду своей военной службы он часто отлучался из дома. На моей памяти пятнадцать лет кряду он нес доверенную ему почетную должность директора Оперного казенного театра в Тифлисе.

Годы раннего детства в моей памяти ассоциируются с особо строгим отношением матери к режиму детей дома и в учебе. Росла я просто «букой». Застенчивость, нелюдимость, очевидно, унеследованные от отца, проявлялись в неприветливости к новым для меня людям. Лишь куклы были тогда мне родными. Этот мир детских фантазий протянулся до одиннадцати лет, когда летом, в усадьбе моего деда Николая, меня подвели к детской кровати, стоявшей возле постели моей матери, и показали мне «живую куклу». Это была только что появившаяся на свет моя сестра Ирина. Обомлев от удивления, я стремглав кинулась в детскую за одной из любимых мною кукол и положила ее рядом со спящей крошкой! На этом мир кукол для меня кончился.

По сохранившимся у меня печатным программам «Музыкальных утр» (с 1896 по 1899 гг.), организованных моей первой преподавательницей по фортепиано Жозефиной Антоновной Фирсовой, на которых значится и моя фамилия, я заключаю, что нотной грамоте меня начали

обучать с семи лет. Никаких ассоциаций, связанных с этими детскими выступлениями, в моей памяти не сохранилось. Помню только одно: выучивание наизусть заданных пьес давалось мне нелегко, читка же с листа была настолько свободной, будто она родилась вместе со мной. Эта способность позволила мне с самой ранней юности без труда читать музыкальные произведения сложной фактуры. В домашней обстановке, в четырехручном исполнении с тетей Жозефиной, с моей троюродной сестрой Сонюшей Мелик-Бегляровой и с пианисткой Анной Ивановной Тулашвили, впоследствии ставшей известным профессором Тбилисской консерватории, я узнала классические симфонии великих западных композиторов. В те годы лучшего и более увлекательного досуга я не знала.

В шестнадцатилетнем возрасте я сдружилась со своими двоюродными братьями, гимназистами Михаилом и Евгением Цовьяновыми. Михаил — виолончелист, впоследствии профессионал-музыкант, Евгений — любитель игры на скрипке. Семьи наши хорошо друг друга знали и не препятствовали нашим музыкальным встречам по субботам и воскресеньям, когда мы с упоением погружались в исполнение фортепианных трио Аренского, Шуберта, Мендельсона. В те годы сочетание разных по тембру музыкальных инструментов особенно увлекало меня. В 1904 году, после окончания гимназии, я была принята в музыкальное училище, где проучилась полтора года по классу профессора Матковского, не ощутив, однако, настоящего призвания к сольному фортепианному исполнительству.

В 1899 году, в возрасте 12 лет, я впервые услышала оперный спектакль. Это был «Евгений Онегин» Чайковского. До сих пор помню бурный успех баритона Л. Г. Яковлева, выступившего в тот вечер в роли Евгения Онегина. Помнится, он не менее шести раз кряду бисировал арию Онегина «Увы, сомненья нет...». Яковлев в те годы пользовался блестящим успехом. Тогда же запечатлелся и лирический образ Татьяны в исполнении умной и задум-

шевной певицы Пасхаловой. Впечатление от этого спектакля несомненно возбудило в моей душе страсть к сцене, к перевоплощению. На первом же детском маскарадном вечере я была в костюме Татьяны из первого акта.

В свободные от учебных занятий часы я стала предаваться мечте о театре. Подстерегая время ухода родителей из дома, получив с согласия матери несколько длинных юбок из ее гардероба, я становилась хозяйкой самой большой комнаты нашей квартиры, обращая ее своей фантазией в театр. Здесь воображаемый мною сценический образ абсолютно раскрепощал мою застенчивость; я ощущала огромную радость разливаться полным детским голосом, не стесняя себя и в жестах. Мою мечту и зародившуюся страсть к пению и театру первой восторженно поддержала тетя Лиза Акимова, жена дяди Михаила. Полученный мною в подарок клавираусцуг «Евгения Онегина» Чайковского датирован ее рукою 1899 годом. Тогда же я под собственный аккомпанемент пропевала все письмо Татьяны.

Пятнадцати лет я услышала на сцене оперного театра двух замечательных певиц: Папаян и Терьян-Корганову. Надежда Амвросиевна Папаян была тогда в полном расцвете своего вокального и сценического дарования. Ярko запечатлелось ее исполнение партии Виолетты. Елена Иосифовна Терьян-Корганова — драматическое сопранo, артистка большого исполнительского диапазона и высокой музыкальной культуры — имела в своем репертуаре также партии и для высокого меццо-сопранo. В ее исполнении я слышала партию Аиды.

По счастливо сложившимся обстоятельствам и совершенно неожиданно я близко увидела этих певиц в доме моих родителей. Елена Иосифовна, сидя у рояля, наизусть аккомпанировала себе арию Аиды и арию Кармен, исполняя их на оригинальных языках, что при ее вокальном мастерстве особенно ярко выявляло характер музыкальной и словесной интерпретаций. Огненный темперамент и создаваемый музыкальный образ заставляли забыть, что

артистка не на сцене. Я была потрясена творческим диапазоном Елены Иосифовны. Жизнь столкнула меня с ней еще два раза, но об этом речь будет позднее.

Акомпанировать Надежде Амвросиевне Папаян довелось мне самой. Исполняемый ею тогда романс ценности музыкальной не представлял. Искренность же передачи певицы была незабываемой. Глядя в ноты нового для меня произведения, я слушала, как зачарованная, пение Надежды Амвросиевны. Легкость, непринужденность и, особенно, правдивость музыкальной и словесной выразительности поразили меня. «Поет так, как будто говорит», — сказала я себе тогда. И тут же передо мною впервые остро встал вопрос: как добиться такой свободы и правды вокальной речи? И сколько же раз на протяжении всей моей музыкально-артистической и педагогической жизни я оглядывалась на тот счастливый день моей юности, когда пример этих двух талантливейших актрис укрепил мои девичьи устремления и веру в возможность преодоления любых трудностей для осуществления своей заветной мечты!

Позже, в 1905 году, в Петербурге, я вместе с матерью пришла поздравить Надежду Амвросиевну в гостиницу на Исаакиевской площади с заключением ею договора с парижской «Grand Opéra». Несколькими днями позже Надежда Амвросиевна выехала к своим родителям в Астрахань, где ее постигла трагическая участь: ее убили ворвавшиеся в дом грабители. Смерть любимой артистки потрясла многочисленных почитателей ее искусства.

В Тифлисе довелось мне услышать в роли Каварадосси одного из выдающихся певцов своего времени Николая Николаевича Фигнера. Надолго запечатлелись нарастающие все сильнее и сильнее стоны Каварадосси—Фигнера во втором акте оперы, доведшие нервы мои до такого сильного напряжения, что я, не дождавшись конца акта, словно без памяти выскочила из театра прямо на улицу.

Несмотря на то, что мы свободно пользовались директорской ложей, моя мать считала необходимым, чтобы я посещала и драматический театр, особенно спектакли гастролировавшего в Тифлисе (в 1905 г.) Московского драматического Малого театра. «Знай, друг мой,— сказала она мне,— что именно в драме почерпнешь ты необходимые впечатления для будущей твоей профессии. Культура оперных артистов-певцов еще сильно отстает от драматических актеров, мастерство которых немало зависит и от непрерывного их интеллектуального обогащения».

1904—1905 годы. Русско-японская война и вслед за этим вспыхнувшая в Петербурге первая русская революция нарушили привычную мирную жизнь и на Кавказе. Перед окнами нашего дома часто видела я шедших с песнями новобранцев. Неужели мать рождает сыновей для того, чтобы они шли на верную смерть? Зачем нужна война? Доходили вести о забастовках рабочих, о трагических событиях 9 января на Дворцовой площади. Попадались в руки революционная литература. Конечно, я была далека от понимания истинного смысла происходивших событий. Но все это растревляло душу, а ум мой томился вопросами — где путь народа к счастью и свободе?

Это время совпало с окончанием мною гимназии и с необходимостью продолжать музыкальное образование. Несмотря на мое настойчивое желание учиться пению, мама сумела убедить меня в необходимости сперва овладеть игрой на рояле. «Только при этом условии будешь ты чувствовать себя свободной от палочки дирижера, от концертмейстера и от суфлера!»

Летом 1906 года родители решили впервые выехать вместе с нами к моей старшей сестре в Варшаву. Мама с облегчением уезжала из Тифлиса, где всегда томили ее внешние формальности, связанные со служебными обязанностями моего отца. Своим незаурядным умом она прекрасно понимала всю тщету светской жизни и прививала нам стремление к духовному обогащению через труд и любимую специальность. Я покидала Тифлис с грустью, рас-



С. В. Акимова, 1913 г.

ставаясь с близкой моей приятельницей Лизой Челокаевой, обладавшей хорошей музыкальностью и очень красивым по тембру низким голосом. Кто из нас тогда мог предполагать, что мы вновь увидимся с ней лишь через пятьдесят лет! Тем же летом в Варшаве моя мать охотно отозвалась на письмо, полученное ею из Лейпцига от ближайшей

родственницы Елизаветы Сергеевны Мирзоевой. Описание Е. С. Мирзоевой ее жизни и работы в большом университетском городе, издавна известном как центр высокой музыкальной культуры, послужило нам веским доводом для решения временно обосноваться в Лейпциге, где я смогла бы продолжать музыкальное образование. Отец, проводив нас в Лейпциг, вернулся к месту своей службы — на Кавказ.

Лейпциг, большой старинный, несколько суровый по внешнему виду город, в особенности по сравнению со светлым, в той же Саксонии, Дрезденом, издавна славился как колыбель великих музыкантов. Здесь жили И. С. Бах, Ф. Мендельсон, Р. Шуман и Р. Вагнер. Вспоминается, что весной 1906 года, еще в бытность мою в Тифлисе, я впервые услышала музыку Вагнера. То была увертюра к опере «Лоэнгрин» под управлением дирижера Льва Штейнберга. Музыка этого произведения тогда же привела меня в изумление полным несходством со всем, что я до этого слышала в ранней юности. И вот, всего лишь через полгода, обстоятельства жизни привели меня в город, где родился Вагнер — создатель музыкальной драмы.

В репертуаре Лейпцигского театра были все произведения Вагнера (за исключением «Парсифаля»), и это дало мне возможность серьезно приобщиться к творчеству этого композитора. Первым услышанным мною сочинением оказался «Тристан и Изольда». С трудом достала стоячее место на галерее (как помню, в левом углу, почти у колосников сцены). Артистов, декораций и сценического действия я видеть оттуда не могла. Оставалось одно: закрыть глаза и слушать оркестр и певцов. Выдержав стоя около пяти часов, в духоте, три длиннейших акта, я все же ощутила опьянение от изумительных по красоте нескончаемых потоков гармонии и тончайших модуляций. С этих пор я «заболела» Вагнером. За три года жизни в Лейпциге я познакомилась со всеми его операми, а в 1907 году, летом, услышала и «Парсифаля» на Вагнеровских празднествах в Байрейте. Впечатления мои от немецких

певцов того времени были противоречивыми. Чувствовалось понимание ими сценических ситуаций и связь речевых интонаций с музыкальной выразительностью, но вокально-тембровая сторона оставляла равнодушной. Прямой звук, однотонно-головной, узковатый, не обогащенный живыми обертонами, приглушил во мне попытку начать вокальное образование в Германии.

Быть принятой в старейшую консерваторию имени Мендельсона по специальности фортепиано оказалось совсем несложным. Обучавшиеся здесь русские студентки увлекли меня в класс к своему «папочке», как они называли тогда профессора Карла Вендлинга. Приветливый, добродушный баварец признал руки мои весьма пианистичными и зачислил в свой класс. Его не испугало признание мое в том, что я не достаточно быстро и твердо запоминаю музыкальные произведения на фортепиано и что это усиливало мое волнение на публичных ученических выступлениях. Оказалось, что не только в Лейпцигской консерватории, но и в Концертном зале Гевандхауза в то время допускалось публичное исполнение по нотам. Мне самой пришлось убедиться в этом на выступлении знаменитого пианиста Рауля Пюньо.

Ушедший к тому времени с концертной эстрады Карл Вендлинг часто играл нам в классе любимого им Шопена. Запомнилось его бархатное туше и прекрасный художественный вкус. В работе над пианистической техникой он был либерален, уступчив и недостаточно четок в своих требованиях. Но меня это не очень волновало, поскольку я не собиралась стать профессиональной пианисткой. С его стороны я получила большую поддержку в моем увлечении музыкой Вагнера.

Директором Лейпцигской консерватории в то время состоял композитор Макс Регер. Классом камерного ансамбля руководил известный концертирующий виолончелист Юлиус Кленгель. Мы очень любили работу в этом классе. Мне пришлось под руководством Кленгеля участвовать в исполнении на студенческом концерте Квинтета

Шумана. Все факультеты консерватории были обеспечены постоянно действующим студенческим оркестром. И мне посчастливилось на публичных учебных концертах в большом зале консерватории сыграть с оркестром Концерт Рубинштейна, Концерт Шумана, а на выпускном экзамене 5 марта 1909 года — вторую и третью части Второго концерта С. Рахманинова.

Самыми значительными и глубокими моими музыкальными воспоминаниями, связанными с Лейпцигом, остались знаменитые концерты Гевандхауза. Оркестр Гевандхауза в те годы возглавлял незабываемый по дарованию, гениальный Артур Никиш. С начала октября и по конец марта ежегодно шли абонементные концерты этого знаменитого оркестра при участии выдающихся мастеров-солистов, достигших зенита мировой славы. Генеральные репетиции были открытыми. Студенты консерватории и студенты университета по именным карточкам получали свободный пропуск в большой концертный зал. Концерты эти я позволю себе назвать «музыкальными университетами», воспитавшими наш слух на образцах высшего мастерства исполнения лучших произведений мировой музыкальной литературы.

За три концертных сезона перед нами в зале Гевандхауза прошли пианисты: Эмиль Зауэр, Альфред Резенауэр, Эжен д'Альбер, Артур Шнабель, Рауль Пюньо; скрипачи: Пабло Сарасате, Ян Кубелик, Фриц Крейслер, Эжен Изаи; виолончелисты: Юлиус Кленгель и Пабло Казальс; контрабасист Сергей Кусевицкий, будущий дирижер. За дирижерским пультом был Артур Никиш, изредка его сменял известный Эрнст Шух, руководитель оперного театра в Дрездене.

Среди названных и запомнившихся мне исполнителей я не упомянула еще певицу Лилли Леман, о которой не могу не сказать чуть подробнее. В исполнении Лилли Леман мы слышали два предельно контрастных произведения: арию Царицы ночи из «Волшебной флейты» Моцарта, написанную для колоратурного сопрано, и «Смерть Изоль-

ды» из «Тристана и Изольды» Вагнера для драматического сопрано. Несмотря на свои шестьдесят лет, певица поразила меня молодостью и свежестью голоса. Вся внешность Лилли Леман, величавость осанки, исполнительская воля еще более изумляли при ее совершенно уже седых волосах. Не прошло и двух с половиной лет после этого незабываемого впечатления, как летом 1911 года я получила в руки изданный в Берлине в 1909 году труд Лилли Леман под названием «Мое искусство пения», в котором раскрылись аналитическое мышление, исследовательская мысль и методическое обобщение личного опыта певицы — мастера своего дела. Имя Лилли Леман во второй раз после концерта в Гевандхаузе я услышала из уст Елены Иосифовны Терьян-Коргановой в 1909 году на курорте Мариенбад. Увидев в списке лечившихся имя Е. И. Терьян-Коргановой, я кинулась в гостиницу к ней за советом: у кого следует мне обучаться вокальному искусству. И вдруг я слышу: «У Лилли Леман! Хотя, — добавляет Е. И. Терьян, — она часто гастрольирует и учеников своих передает своему ассистенту». Ученицей Лилли Леман я не стала, но книга этой замечательной певицы сыграла немалую роль в моей дальнейшей артистической и педагогической жизни и стала, как ни странно, даже мишенью со стороны моих «друзей» по педагогике. Да, это было не столь смешно, как грустно!

Тогда же в Лейпциге мне впервые довелось услышать Великорусский оркестр, созданный Василием Васильевичем Андреевым в 1887 году в Петербурге. Два вечера подряд большой концертный зал был переполнен публикой до отказа. Было много искушенных и строгих музыкантов, бурно выражавших свои изумления и восторги новым и непривычным для них колоритом русских народных инструментов. В особое же восхищение немцев привело исполнение «Warum?» Шумана.

Осень 1909 года. Наступило время возвращения в Россию, в Петербург, где должна была состояться, после трехлетней разлуки, наша встреча с отцом. По получении

мною диплома об окончании консерватории мать поддержала мое решение начать учиться пению. Вот тут-то совсем неожиданно и впервые вмешался мой отец, утверждая на основании опыта своего (как директор оперного театра), что ни к чему бросать мне специальность пианистки, тем более, что вынести трудную во всех отношениях долю артистки оперного театра возможно лишь при наличии незаурядных вокальных данных. Имея полную моральную поддержку со стороны матери, я не оставила заветной мечты и, воспользовавшись длительной командировкой отца на Кавказ, начала занятия по вокалу в Петербурге же, у большой артистки русского оперного театра — Марии Александровны Славиной. Через несколько месяцев отец, услышав мой голос, не стал более возражать против моих вокальных занятий, а через какой-нибудь год сам охотно аккомпанировал мне на фортепиано при моих выступлениях в кругу семьи и друзей.

Нелегко было мне самой в незнакомом еще Петербурге выбрать себе вокального педагога. Я доверилась совету одной из глубоких почитательниц искусства Славиной, А. Панчулидзевой, которая и свела меня на квартиру Марии Александровны Славиной. С первого же взгляда Мария Александровна поражала незаурядностью. Очень высокий рост, широкий мужской склад фигуры, величественная осанка, большие лучезарно-голубые глаза, правильный нос, легчайшая, еле слышная, но стремительная поступь, строгая приветливость и крепкое пожатие руки. Прослушав меня, она не отказалась работать со мной. Голос мой был тогда определен ею как сопрано.

Мне полагалось два урока в неделю по часу. Присутствовать на занятиях с другими учениками не разрешалось, поэтому теперь, через 56 лет (из коих сама я отдала педагогике 46 лет), я могу восстановить лишь несколько вокальных приемов, предлагавшихся мне в то время Марией Александровной: «Вдохнуть воздух ртом, задержать его в себе до начала пения, опустить диафрагму, опереть звук на грудь». К регистрам голоса особого

внимания не привлекалось. Иногда предлагалось литературный текст произведения прочесть без музыки. Требовалась четкая дикция. Двойные согласные в слове надо было удешаивать приемом артикуляционного «склеивания» их, как 20 р, 20 п, 20 с, и т. д. Вокальные упражнения, как правило, надо было, в основном, проводить на центральном отрезке голоса, на так называемом медиуме. Обязательными были вокализы Ваккаи, построенные на последовательном овладении вокальными интервалами. Мария Александровна никогда не демонстрировала предлагаемые ею приемы.

Музыкально-учебный материал, в основном, строился на образцах классической музыки старых западных мастеров. Я до сих пор помню: «Caro mio ben» Джиордани, «Lascia ch'io pianga» и «Verdi prati» Генделя, «Sci mia sospiri» Страделлы. Надолго мне запомнилось испытанное в первые годы обучения мышечное чувство вокального неудобства, особенно на выдерживании тесситур между fis^2 и a^2 .

Театральная деятельность Славиной в первые годы моего знакомства с ней ограничивалась небольшим количеством ролей из ее бывшего обширнейшего репертуара. Мне все же посчастливилось увидеть в Мариинском театре великое сценическое мастерство Славиной, несмотря на явное уже увядание ее голоса. Славину я успела увидеть и услышать в таких разнохарактерных ролях, как Няня («Евгений Онегин»), Клитемнестра («Орестея»), Фрика («Золото Рейна»), Вальтраута («Гибель богов») и, наконец, Графиня («Пиковая дама»). Творчество артистки было озарено светом интеллекта. Характерны для нее были высокий музыкальный вкус, предельно ясная, четкая лепка роли, скупой внешний жест, безупречная дикция, выразительнейшая мимика, легкая походка, заставлявшая не замечать, а вернее, забывать высокий рост артистки. Не приходится удивляться тому, что пришедшие в те годы на смену Марии Александровне в Мариинский театр Е. И. Збруева и Е. Ф. Петренко часто обращались



Зигмунд — И. В. Ершов, Зиглинда — С. В. Акимова,
«Валькирия» Р. Вагнера, 1913 г.

за советами к опыту и мастерству Славиной. Я не решилась сказать Марии Александровне о неудобстве некоторых моих вокальных ощущений. Теперь я могу объяснить свою робость лишь присущей мне, особенно в те годы, большой застенчивостью. С другой стороны, в методе обуче-



С. В. Акимова — Шарлотта,
«Вертер» Ж. Массне. 1913/14 г.

ния Марии Александровны я не чувствовала полной убежденности.

Летом 1911 года, будучи с моим мужем А. С. Андреевским в Баварии, в санатории на Штаренбергском озере (в одном часе езды от Мюнхена), я натолкнулась в книж-

ном магазине на труд Лилли Леман «Мое искусство пения». Немецкий текст мелкой печати, изобилующий специальной терминологией по анатомии, физиологии и психологии, требовал тщательного разбора. С первого же, но еще беглого перелистывания книги привлекали графические зарисовки отдельных участков голосообразующего аппарата, всевозможных модификаций зевно-ротовых и глоточных частей, мягкого нёба, языка, артикуляции гласных букв и воздухоносных полостей резонаторов. Меня необычайно увлек неведомый способ фиксации вокальных ощущений большого мастера и заставил окончательно усомниться в том, что (как тогда говорили, да, к сожалению, и сегодня еще приходится слышать) «пение — дело темное». По возвращении в Петербург я узнала, что имеется и русский перевод книги Л. Леман.

Упорная работа и труд Лилли Леман, к которому я не раз обращалась, помогли мне понять все сложности вокального процесса, приоткрыв возможность хоть немного, на первом этапе обучения пению, угадывать причины испытываемых мною вокальных затруднений. К концу третьего года моих занятий я стала легче выдерживать высокую tessitura, диапазон моего голоса увеличился до c^3 , обнаружив природу явного лирико-драматического сопрано. Достижения сказались на преодолении мною арий из «Царицы Савской» Гуно и ариозо Наташи «Ветры буйные» из оперы «Опричник» Чайковского, неоднократно выносимых мною на концертную эстраду. Я поверила в возможность осуществления своей мечты.

В Петербурге, начиная с сезона 1909/10 года, сфера моих «музыкальных университетов» расширилась знакомством с русской классической оперой. К счастью, я еще успела застать за дирижерским пультом Мариинского театра Эдуарда Францевича Направника. В то время ему было уже семьдесят лет. Направник в силу своей художественной индивидуальности не выявлял у пульта пылкого темперамента, но это ничуть не мешало ощущать его четкую волю, высокий вкус и острый, тончайший слух.

Требования, предъявляемые им к оркестру, к хору и ко всем участникам сценического действия давали ту художественную «отчетливость» исполнения, к которой, как мы знаем, призывал Михаил Иванович Глинка. Направник сумел благоговейно взрастить драгоценные зерна этих заветов, воспринятых им еще в молодые годы от ближайших учеников Глинки: Осипа Афанасьевича Петрова и Анны Яковлевны Петровой-Воробьевой.

Каждый раз, когда я беру в руки клавиры «Ивана Сусанина» или «Руслана и Людмилы» и вслушиваюсь в ясный, строгий музыкальный текст Глинки, в ушах звучат запомнившиеся претворенные волей Направника гениальные страницы и становится понятной трудность осуществления певцами требований маэстро. Тут необходимы подвижничество в труде, скромность, самоограничение и высокая ответственность: Глинка не терпит никаких вольностей и компромиссов. До нас, тогда еще молодых певцов, не шагнувших на сцену Мариинского театра, часто доходили слухи о том, что Направника артисты боятся... Это можно объяснить лишь тем, что, несмотря на сильный в смысле качества голосов состав труппы, певцы не всегда оказывались на высоте предъявляемых Направником музыкальных требований.

В годы моих еще робких, но всегда страстных устремлений к сцене мне посчастливилось увидеть и услышать великого Федора Шаляпина в творениях Даргомыжского, Мусоргского и Римского-Корсакова, тогда впервые мною услышанных. Мельник, Борис Годунов, Досифей, Иван Грозный — до сегодняшнего дня стоят перед моими глазами. Скульптурная лепка каждого образа, воплощенного Шаляпиным, несла художественно-историческую правду, а голос его глубоко волновал выразительнейшей и богатейшей палитрой вокально-смысловых интонаций.

Тогда же мне довелось впервые увидеть Ромео, Орфея и Лознгина в исполнении Леонида Собинова. Артист, обладавший прелестной сценической внешностью, тонким художественным вкусом и высоким интеллектом, наде-

лял своих героев незабываемым обаянием. Его голос был всегда овеян высокой романтикой и лирической одухотворенностью.

На сцене Мариинского театра я впервые услышала на русском языке произведения Вагнера и со всем юным пылом примкнула к русским вагнерианцам. Среди последних был тогда и мой муж Александр Сергеевич Андреевский, с которым я познакомилась летом 1908 года еще в Германии, за год до возвращения в Россию. Александр Сергеевич был сыном поэта и литературного критика, а по профессии известного криминалиста Сергея Аркадьевича Андреевского, отказавшегося на заре своей деятельности (в 1878 г.) от обвинения Веры Засулич в покушении на жизнь петербургского градоначальника Трепова. Под председательством известного в то время судебного деятеля Анатолия Федоровича Кони Петербургский суд вынес ей оправдание. Не раз довелось мне встречаться в доме Сергея Аркадьевича Андреевского с ближайшим его другом — А. Ф. Кони. Много позднее смерти С. А. Андреевского, в Москве в магазине «Старая книга» в руки мне попался труд А. Ф. Кони «Воспоминание о деле Веры Засулич», где с исчерпывающей глубиной и во всех деталях описывается этот ставший историческим судебный процесс. Из этой же книги читатель узнает о высокой этической дружбе С. Андреевского и А. Кони. Александр Сергеевич Андреевский блестяще окончил юридический факультет Петербургского университета, но досуг свой всегда отдавал музыке, оперной и симфонической. Отсутствие специального музыкального образования не мешало ему прекрасно отличать и чувствовать стилевые особенности музыкальных произведений, остро слышать смысловую сферу музыки и чутко реагировать на характер тембра музыкальных инструментов. Свободное владение немецким языком позволяло ему со всей глубиной понимать поэтические драмы Вагнера, органично взаимосвязанные с музыкально-драматической тканью произведений. Это обстоятельство помогло Андреевскому беспристрастно сравнивать культу-

ру немецких певцов, воспринявших в ту пору еще живые традиции исполнения Вагнера на родине последнего, с культурой исполнения музыки великого реформатора русскими артистами в Петербурге.

При первом же моем знакомстве с Андреевским в Германии я узнала от него о русском артисте Иване Ершове, который, по его глубокому убеждению, даже в самой Германии не имел себе равных в исполнении партий героев вагнеровских опер. С именем Ершова перед моими глазами вырастает незабываемый по красоте Рауль (в «Гугенотах» Мейербера), увиденный мною в Мариинском театре. Но в моей слуховой памяти сохранилась отрицательная реакция на тембр верхнего регистра в голосе Ершова.

Большим событием в Мариинском театре были гастролы Артура Никиша. Этот маг и чародей симфонии впервые предстал перед русской публикой в опере, дирижировав вагнеровским «Тангейзером». Оркестр, воспитанный Направником, с нескольких репетиций почувствовал волю Никиша, чем привел последнего в восторг. На высоте оказался этот чудесный коллектив музыкантов и тогда, когда Феликс Моттль с одной только общей репетиции оркестра с солистами провел наитруднейшую и редко идущую в русском театре оперу «Тристан и Изольда».

И «Тангейзер», и «Тристан и Изольда», как и тетралогия «Кольцо нибелунга» неизбежно ассоциируются, в первую очередь, с Ершовым. Я не стану здесь распространяться о значении Ершова в раскрытии Вагнера, о чем писалось достаточно много и при жизни и после смерти артиста не только в России, но и в Германии, где, кстати сказать, в печати появлялись об этом же статьи А. С. Андреевского на немецком языке, но не могу умолчать о том, что в первые же годы моего знакомства с Мариинским театром я не могла не почувствовать огромного артистического диапазона Ершова, соизмеримого по своей художественной значимости с Славиной, Шаляпиным и Собиновым. До поступления моего на сцену Мариинского теат-

ра я увидела Ивана Васильевича Тангейзером, Логе, Зигмундом, Зигфридом, Тристаном Вагнера; князем Голицыным в «Хованщине» Мусоргского, Садко, Тучей и Гришкой Кутерьмой — в операх Римского-Корсакова.

Между великими артистами иногда существуют расхождения, обусловленные различием творческих методов и художественных индивидуальностей. Мария Александровна Славина говорила мне, что безоговорочно принимает у Ершова прежде всего его Гришку Кутерьму. А Ершов в свою очередь признался мне в том, что Славина на самой большой высоте была, по его мнению, в роли Клитемнестры («Орестея» Танеева). Федор Иванович Шаляпин, как писал С. Ю. Левик в своей книге «Записки оперного певца», не принял «ершовского» Вагнера. Шаляпин же не убедил Ершова в Еремке («Вражья сила» Серова). Нельзя проходить мимо художественных оценок этих корифеев русской сцены; созданные каждым из них галереи сценических образов по силе воздействия — незабываемы! Они учили нас, молодых, еще совсем неискушенных, но жаждущих сценической «страды» слышать и понимать язык музыки, язык жеста и мимики, интонации вокальной речи, язык пауз и подтекст, язык костюма и, в целом, — язык художественной правды.

В сезон 1911/12 года я познакомилась с известным театралом и музыкальным критиком Виктором Павловичем Коломийцевым. Юрист по образованию, он окончил консерваторию по классу фортепиано у фан Арка. Коломийцев любил и знал творчество Вагнера. Много сил отдал он эквиритмическому переводу драм Вагнера на русский язык. Этого требовала основная концепция вагнеровской реформы оперы, где органическая связь поэзии и музыки имела важное значение. Виктор Павлович всемерно поддерживал мое стремление начать сценическую жизнь с воплощения женских образов Вагнера. В то время я пробовала себя в нескольких сценах: «Сон Эльзы» из «Лоэнгрина», «Выход Елизаветы» из «Тангейзера» и намечала всю партию Зиглинды из «Валькирии».

Непредвиденной оказалась моя встреча и знакомство в доме В. П. Коломийцева с дирижером Кусевицким. Сергей Александрович, которого я впервые услышала в качестве концертирующего контрабасиста в лейпцигском Гевандхаузе, был первым дирижером, прослушавшим в моем исполнении под рояль фрагменты из произведений Вагнера. Тут же последовало предложение Кусевицкого принять участие в предстоящем в том же сезоне концерте, посвященном 100-летию со дня рождения Вагнера. Я не нашла в себе сил отказаться от столь лестного, хотя и очень ответственного и волнующего предложения предстать перед взыскательной петербургской публикой.

6 февраля 1913 года моя фамилия появилась на афише рядом с такими известными исполнителями Вагнера, как Иван Васильевич Ершов, Гуальтьер Антонович Боссе и Александр Ильич Мозжухин. Все трое должны были исполнить сцену из оперы «Парсифаль». На мою же долю пришлось сцена с женским хором и баллада Сенты из оперы «Моряк-скиталец». Как ни волновалась я перед предстоящим испытанием, но все же в душе моей царила жажда творческого музыкально-сценического перевоплощения. Довольно ясно помню радость вхождения в атмосферу оркестрового звучания. В процессе исполнения баллады я ощутила, что лирические куски лепились мною труднее, чем драматические, что не мешало мне все же увлеченно передавать возникавшие в моем творческом воображении картины.

Пресса откликнулась на мою Сенту несколькими рецензиями,¹ в которых отмечалось, что я «обнаружила красивый и довольно сильный голос, недурную выразительность передачи», показала «помимо хороших вокальных данных настоящее художественное чутье и прекрасно продуманную и прочувствованную фразировку». Вместе с тем отмечалось и то, что голос мой «не везде звучал с должной полнотой», что мне лучше удавалась «мечтательность Сен-

¹ Газеты «Московский листок», «Новое время» и другие.

ты и ее фаталистическое тяготение к призрачному скитальцу», чем воплощение героического характера, что у меня «красивые и сильные верхи, но медиум и низы менее удовлетворительны».

Весной того же года я все же решилась испытать себя на предстоящей пробе в Мариинском театре. В моем небольшом архиве сохранилась повестка за подписью ведущего в то время режиссера Мариинского театра, известного певца Иоакима Викторовича Тартакова о назначении мне пробы на 18 марта 1913 года. В тот день оказалось около 100 певцов, жаждущих испробовать свои силы. Известно было, что возглавлял испытательную комиссию Эдуард Францевич Направник, но со сцены театра, в темной пустоте огромного зрительного зала, отличить других членов комиссии было трудно. На сильно освещенной сцене стоял рояль и фонарь, который подавал красный свет, прекращающий пробу поющего. Я исполнила рассказ Зиглинды из первого акта «Валькирии» Вагнера, после чего Направник спросил: «А что еще могли бы вы нам спеть?». Я спела «Выход Елизаветы» из «Тангейзера».

Через несколько дней последовало решение комиссии о предложении мне дебюта на сцене Мариинского театра 20-го апреля в опере Вагнера «Валькирия» в партии Зиглинды. Дирижировал Лев Штейнберг, под управлением которого я в ранней юности в Тифлисе впервые услышала музыку Вагнера. Вскоре после состоявшегося дебюта в печати появилось сообщение: «Дебютировавшая в „Валькирии“ г-жа Андреевская-Акимова, ученица М. Славвиной, принята на лирико-драматические партии». Осуществилась моя заветная мечта, я вступила в труппу прославленного театра. Первый сезон моей работы на Мариинской сцене оказался для меня, еще совсем начинающей певицы, весьма насыщенным. Помимо «Валькирии» руководство театра ввело меня еще в четыре оперы: «Гибель богов» Вагнера, «Чудо роз» Шенка, «Вертер» Массне и «Измена» Ипполитова-Иванова.

С клавиром оперы я знакомилась всегда самостоятельно, что освобождало меня от занятий в театре с концертмейстером. Впевание в партию, вживание в музыкально-интонационную сферу порученного мне персонажа и намечаемое претворение сценического образа я, в первую очередь, приносила на суд Марии Александровны (Славиной. — Г. Т.), общение с которой не прекращалось до весны 1920 года. Большой сцены Мариинского театра я не боялась, убедившись уже на дебюте, что именно на ней я нашла «свой» дом.

Перебираю сохранившиеся афиши, гляжу на расписание репетиций и спевок в театре. А вот и проставленные мной красным карандашом кресты на памятных мне датах: 7 октября 1913 года, спектакль «Гибель богов» Вагнера. Я в первый раз занята в эпизодической роли Гутруны, сложной не только с музыкальной стороны, но и по сценическим ситуациям, особенно в последней картине драмы. Пришедший в театр Эдуард Францевич Направник, имевший привычку просматривать состав артистов в предстоящем спектакле, вызвал к себе главного режиссера оперной труппы Тартакова, чтобы выяснить, почему последний вынужден был спешно, без оркестровой репетиции заменить мною заболевшую артистку. Тартаков пояснил, что, взяв на себя это решение, он все же убежден в том, что, несмотря на беспокойство Эдуарда Францевича, Акимова-Андреевская его не подведет.

9 октября. Полдень. В большой репетиционной комнате (ныне именуемой фойе Направника) собрался первый состав артистов к предстоящему первому спектаклю «Валькирия», назначенному в новом сезоне на 15 октября. Как сейчас вижу маленького, худенького, старенького, согбенного Направника, сидящего поодаль от рояля, перед пультом с партитурой оперы. Кстати сказать, эту характерную для Эдуарда Францевича позу удачно запечатлел в карандашном рисунке И. В. Ершов (рисунок этот является собственностью Театрального музея в Ленинграде).



С. В. Акимова — Зейнаб,
«Измена» М. М. Ипполитова-Иванова, 1913/14 г.

Репетировалась сцена Зигмунда и Зиглинды из первого и второго актов оперы артистами А. Большой и Ершовым, после чего наступил небольшой перерыв — отдых. Тут Направник обратился к Ершову с просьбой повторить еще раз, хотя бы в полголоса все его сцены, но уже для Акимовой-Андреевской. Тогда состоялось мое первое настоящее знакомство с Ершовым. Иван Васильевич ни на йоту не снизил своего творческого подъема и снова полным голосом повторил все сцены Зигмунда с новой Зиглиндой. Ершова не было в апреле 1913 года в Петербурге, так как по условиям контракта он завершал сезон с окончанием великого поста. Вот почему он не слышал меня на моем дебюте.

Ни от Направника, которому я впервые сдавала партию, ни от Ершова я не услышала каких-либо возражений моему исполнению на репетиции. Однако не забыть мне и того, что на другой же день, на оркестровой репетиции, в первом акте «Валькирии», Э. Ф. Направник внезапно остановил оркестр и со своего места громко, но не сердито спросил меня: «Г-жа Андреевская, долго ли мы будем Вас ждать? Почему Вы затягиваете темпы?» И, не дожидаясь моего ответа, продолжал репетицию. Как было мне не досадовать по поводу случившегося? Однако в глубине души, стыда как такового я не почувствовала, мгновенно сообразив, что позволила себе на сцене длительно и упорно вслушиваться в чудесную оркестровку Вагнера, не учитывая того, что этим я произвольно тормозила пульс руки Направника. Вот где сказалась моя сценическая неопытность!..

Через два дня в городе появилась афиша, анонсировавшая два спектакля «Валькирии» при участии гастролирующей в Мариинском театре знаменитой Фелии Литвин в партии Брунгильды. В составе второго спектакля я увидела свою фамилию. 17 октября 1913 года я в первый раз в сезоне спела Зиглинду рядом с Ершовым и впервые провела сцену в театре в третьем акте оперы с великой Фелией Литвин. В тот вечер внезапно заболевшего

Э. Ф. Направника заменил молодой талантливый дирижер Альберт Коутс, не успевший провести с нами предварительную репетицию. А. Коутс брал все темпы быстрее, чем Направник. Моя пометка красным карандашом на 9 октября 1913 года говорит о том, что день тот стал для меня новой вехой не только в театральной, но и в моей личной жизни.

С большим сценическим увлечением я пела в первом сезоне и другие партии: Гутруны, — эпизодическая роль в «Гибели богов» Вагнера; средневековый лирический образ Эльзы в «Чуде роз» Шенка часто чередовался с романтической Шарлоттой в «Вертере» Массне и еще более контрастной царицей Зейнаб в «Измене» Ипполитова-Иванова. Я была удостоена чести спеть два раза Шарлотту с выдающимся и обаятельным Вертером — Леонидом Витальевичем Собиновым. Четыре раза моим Вертером был молодой, тогда еще только начинавший свою театральную деятельность, талантливый певец Киприан Иванович Пиотровский (Петраускас), впоследствии народный артист СССР, профессор Каунасской консерватории.

Работая над вагнеровским репертуаром, я, естественно, не пропускала ни одной возможности посетить Германию, где слушала лучших исполнителей вагнеровских драм и знакомилась с историческими местами, отображенными в произведениях Вагнера. В лето 1912 года я прожила около двух недель в Тюрингии в Эйзенахе, у подножья горы, на которой высится известный средневековый замок Вартбург, некогда славившийся состязаниями миннезингеров, так прекрасно описанными Э. Т. А. Гофманом в его новелле «Состязания певцов». В этом замке я увидела знаменитый зал, в котором выступали в XII веке поэты-певцы, и памятные места, связанные, по народным преданиям, с Елизаветой, воспетой Вагнером в «Тангейзере». Манил к себе и Мюнхен с его вагнеровскими торжествами.

В лето 1914 года, по предварительному согласованию с Марией Александровной Славиной, я направилась в Дрезден с определенным намерением пройти на немец-

ком языке партии Елизаветы из «Тангейзера» и Эльзы из «Лоэнгрина» под руководством известной в то время артистки оперного театра Марии Виттих. Я застала ее уже на полном отдыхе от театрального сезона и оставалось принять ее добрый совет — направиться в город Веймар, к ее старшему коллеге по театру Карлу Шайдемантелю, посвятившему себя в ту пору исключительно педагогической деятельности. В прошлом любимец Вагнера, прекрасный баритон, известный Ганс Закс в «Мейстерзингерах» и Амфортас в «Парсифале», Карл Шайдемантель прославился в Германии и как выдающийся камерный певец. Ежедневные походы мои на занятия к нему теперь в моей памяти ассоциируются, главным образом, с песнями Шуберта на тексты Гёте и Шумана на слова Гейне, к которым впервые приобщил меня этот музыкант высокого вкуса и большого исполнительского диапазона. С тех пор в моей душе пробудилось желание испытать свои силы в камерном репертуаре. Еще в Петербурге перед нашим выездом в Германию наметился общий план с семьей И. В. Ершова: встретиться в августе на вагнеровских торжествах в Мюнхене. Неожиданным было появление в июне Ивана Васильевича в нашем веймарском пансионе: «Заехал сюда, к Вам, перед тем, как направиться на юг, в Лидо. Истосковался...»

Вскоре жизнь в Веймаре нарушилась слухами о возможности военного конфликта между европейскими державами в связи с убийством кронпринца австрийского престола. Не успели мы по приезде в Мюнхен заручиться билетами на вагнеровские торжества, как Германия объявила войну России, и всем иностранцам предложено было покинуть пределы страны. До сих пор каким-то кошмаром кажется пятичасовой арест наших мужчин в Берлине, а дальше небезопасное и тягчайшее для всех нас, русских подданных, возвращение из Берлина в Петербург через Стокгольм, Ботнический залив, Торнео и Финляндию. События последующих лет на долгие годы отодвинули воспоминания о Веймаре.

Война 1914 года принесла много страданий народам России; она изменила весь характер жизни страны. Сказалась она и на репертуаре театра, в котором я работала. Со сцены Мариинского театра были сняты оперы Вагнера (увы, мои мечты о Елизавете и Эльзе не сбылись). Репертуар 1914/15 года состоял главным образом из опер русских композиторов. Петр Иванович Мельников, режиссирующий «Евгения Онегина», предложил мне партию Татьяны. Я ясно понимала, что не имела прежде всего внешних данных, соответствующих пушкинской Татьяне, а это не только сковывает, но даже парализует творческое самочувствие артиста на сцене. Если я все же и согласилась на предложение П. И. Мельникова, то лишь ради соблазна хоть один раз почувствовать себя на сцене рядом со Славиной, в ту пору никем еще непревзойденной Няней. 7 сентября в дневном спектакле я спела Татьяну, так и не поверив Татьяне в себе. Подобного я не захотела повторить и от дальнейшего участия в «Евгении Онегине» наотрез отказалась. После «Евгения Онегина» мне предложили приготовить главную роль в одноактной опере Шенка «Победа», написанной на злободневный военный сюжет. Это весьма слабое произведение было всего один раз показано публике в спектакле в пользу «Невского общества пособия бедным». В тот же вечер исполнялось третье действие из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже».

Общеизвестна вокальная трудность таких партий для сопрано в русских операх, как Наташа в «Русалке», Юдифь в одноименной опере Серова, Ярославна в «Князе Игоре» и Лиза в «Пиковой даме». Отважиться хотя бы на одну из них я еще не смела. На мою долю выпала эпизодическая партия Софьи в опере «Галька» Монюшко, которую я исполнила шесть раз, из коих два раза под управлением Э. Ф. Направника. Совсем не случайно впервые я значилась в программах и в афише под фамилией Акимова, а не Акимова-Андреевская. В ту пору мои чувства и мысли, всецело обращенные к Ивану Васильевичу Ершову,

не допускали дальнейшей раздвоенности. Поздней осенью 1914 года я рассталась с моим первым мужем. Вместе с гостившей у меня старшей сестрой Ниной я переехала на новую квартиру.

На 1915/16 год дирекция театра договора со мной не продолжила. Это несколько огорчившее меня обстоятельство все же не сразило моей воли к жизни в музыке, что кстати подтверждается сохранившимися у меня программами симфонических и камерных концертов двух последующих за этим лет. Так, 23 марта 1916 года под управлением Сергея Кусевицкого была исполнена легенда «Гибель Фауста» Берлиоза. Я удостоилась чести выступить в тот вечер рядом со знаменитым И. Алчевским и с такими певцами, как И. В. Тартаков и Г. А. Боссе. Сегодня перечитываю небольшую, но весьма интересную статью известного музыкального критика В. Г. Каратыгина от 25 марта 1916 года в газете «Новое время», посвященную его восприятию творчества Берлиоза и завершающуюся рецензией на исполнение Легенды в следующих выражениях: «...Проведен „Фауст“ Кусевицким с удивительным блеском и изяществом, звуковой красотой. Отлично пел хор Архангельского. Солистами были г-жа Акимова, превосходно исполнившая партию Маргариты, и г-н Алчевский, чрезвычайно экспрессивно и технически совершенно передавший партию Фауста, г-н Боссе — отличный Брандер и г-н Тартаков — Мефистофель. Отмечу высокую артистичность пения Тартакова».

25 октября (7 ноября) 1916 года у меня родился сын, которому Иван Васильевич и я дали имя Игорь, в честь любимой нами оперы Бородина. В ту пору мой близкий друг еще по детским годам — Сонюша Мелик-Беглярова училась пению у Марии Александровны Славиной и совершенствовала свой пианизм у известного концертующего пианиста-педагога Александра Кирилловича Боровского. С годами сродство профессий еще более сдружило нас. Мы вернулись к нашему увлечению — четырехручной игре на рояле симфоний западных и русских классиков.

В феврале 1917 года Вячеслав Гаврилович Каратыгин (один из организаторов вечеров «Современной музыки») привлек меня к участию в камерном концерте, посвященном творчеству Модеста Петровича Мусоргского. Держу перед собой программу этого концерта, состоявшегося 24 февраля, и еще сегодня радуюсь тому, что мое первое ответственное прикосновение к классикам русской музыки началось с Мусоргского. С удовлетворением вспоминаю, что на первом для меня камерном концерте я вышла на суд музыкантов с такими контрастирующими между собой произведениями Мусоргского, как «Ночь», фантазия на слова Пушкина, русская песня «Где ты, звездочка» на слова Грекова, баллада «Забытый» и цикл «Без солнца» на слова Голенищева-Кутузова. Так соблазнителен был искус преодоления творческих переключений одного музыкального образа в другой, абсолютно противоположный предыдущему!

При составлении программы я ставила перед собой неременным условием включение в нее лишь тех произведений, которых я еще не слыхала в интерпретации других певцов. В этом было неумолимое желание испытать себя. Я навсегда отказалась от исполнения «Плясок смерти» Мусоргского. Они всегда звучали в моих ушах в интонациях и в голосовых красках Ивана Васильевича.

Несколько позднее я дополнила мой репертуар такими еще более контрастными зарисовками Мусоргского, как «Гопак» на слова Шевченко, «Еврейская песня» на слова Мея, «Стрекотунья-белобока» (шутка Пушкина), «Горними тихо летела душа небесами» на стихи А. Толстого и, наконец, «Сиротка» на слова самого Мусоргского. Последней я намеренно заканчивала программу, так как эта песня требовала открытого звучания голоса, особенно на его центральном отрезке (кстати сказать, приема очень утомительного и вредного для голосового аппарата), для нахождения соответствующего колорита и интонирования звука-речи голодного, холодного нищего подростка.



С. В. Акимова — Марина Мнишек,
Н. А. Большаков — Дмитрий Самозванец.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского. 1924 г.

1917 год. Великая Октябрьская социалистическая революция. Восстание народа, возглавляемого большевистской партией, переход власти в нашей стране в руки народа. Волнующее время, полное революционной романтики. У всех на устах было имя Ленина, с которым связывались величайшие в истории революционные преобразования. Свобода. Революция. Эти преобразования коснулись и искусства. Впоследствии мне стали известны по воспоминаниям Н. К. Крупской слова В. И. Ленина, сказанные в те ранние годы строительства советского искусства: «Искусство принадлежит народу...» Отторгнутый веками от вершин мирового искусства, народ, с приходом Советской власти получил широчайшую возможность приобщения к величайшим ценностям художественной культуры. В театры, на концерты, в музеи, в музыкальные учебные заведения пришел новый зритель, новый слушатель, новый учащийся, пришел с фабрик и заводов, с фронтов гражданской войны, из деревни — рабочие, крестьяне, красноармейцы, комсомольцы. Происходил процесс великой демократизации искусства. Мне, с детства воспитанной матерью в духе глубокого уважения и справедливости к человеческому труду, легко и радостно было и сердцем и умом принять рождающийся новый мир. Открылись новые безмерно расширившиеся горизонты искусства, новое высокое и очень ответственное назначение артиста. Помню выступления Ивана Васильевича и мои перед новыми слушателями и помню концерты-митинги, о которых, в частности, так образно пишет Е. Малинина: «В Большом зале консерватории часто устраивались концерты-митинги... Зал переполнен рабочими, на сцене симфонический учебный оркестр, дирижирует Черепнин. Не помню, что исполнял оркестр, но после него на сцену вышел И. В. Ершов и запел „Калистрата“ Мусоргского. На словах „пятерней чешу волосыньки“ он быстрым движением раздвинул пальцы и широким жестом провел по волосам. Зал разразился аплодисментами и не давал певцу закончить. После наступившей тишины Ершов запел „Дубинушку“.

В начале припева Черепнин, повернувшись лицом к публике, жестом пригласил всех петь. Зал грянул „Подернем, подернем!“ Все встали, пели и мы, и рабочие. Ершов стоял с горящими глазами, опираясь одной рукой о дирижерский пульт».¹

23 апреля и 12 мая 1918 года в зале Государственной певческой капеллы под управлением Альберта Коутса состоялся концерт «В память жертв революции». Исполнялся «Реквием» Моцарта. В этом концерте принимала участие и я в качестве солистки. Позже он был повторен 7 ноября 1918 года в зале Смольного. «Боевой авангард Октябрьской революции Петроградский совет рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов в присутствии гостей интернационалистов с глубоким вниманием прослушал 7 ноября в историческом Смольном все двенадцать номеров моцартовского „Реквиема“... Концерт произвел неизгладимое впечатление на депутатов Петроградского пролетариата и крестьян, многие из которых слушали впервые и имя автора, и самые произведения».²

Случалось петь и играть в военных госпиталях, а также выезжать в Кронштадт и Шлиссельбург. Бывало и так, что на окраине города, в наскоро сколоченных и едва крытых холодных сараях с рядами скамеек и небольшим помостом вместо эстрады, на короткий отдых собирались бойцы ближнего фронта гражданской войны. Казалось, что удовлетворить запросы усталых бойцов будет трудно, однако же серьезная классическая музыка приходилась им по душе. Пела ли я Зиглинду или Февронию, песни Мусоргского или романсы Шумана, у меня было одно стремление — более полно и выразительно донести содержание этих произведений до слушателя. Высокомерная же мысль, что быть может слушатель «не дорос до них и останется глух к ним» никогда не приходила мне в голову. В этом

¹ Малинина Е. В переломные годы.— В сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962, с. 328, 329.

² «Реквием» Моцарта в Смольном. — «Ленинградская правда», 1918, 12 ноября.

я была солидарна с Иваном Васильевичем. Конечно же это не значит, что определенная подготовка слушателя не имеет никакого значения. Чем выше культура и шире слуховой опыт, тем большее эстетическое наслаждение получит он. Поэтому, разумеется, очень важна последовательная музыкально-просветительная работа.

Осенью 1917 года неожиданно для меня Мария Александровна Славина предложила мне испытать себя в педагогике. Оказалось, что характер задаваемых мною вопросов в ходе наших вокальных занятий заставил Марию Александровну предположить, что во мне имеется и пытливость, и наблюдательность, необходимые для преподавания. Славина передала мне одну из новых своих учениц — Анастасию Ахиллес, успевшую взять у Марии Александровны всего лишь несколько уроков. Не скрою, что предложение Славиной меня приятно взволновало. В то время мне казалось, что я имею чем поделиться с молодой певицей. А. А. Ахиллес вполне доверилась совету Марии Александровны.

Той же осенью я решила наметить программу для своего первого самостоятельного «вечера песни». В связи с этим возникла необходимость моей встречи с Ириной Сергеевной Миклашевской. После одного из ее сольных концертов в Малом зале консерватории я зашла к ней в артистическую и напомнила о себе. Несмотря на прошедшие пять лет со дня нашего первого знакомства, Ирина Сергеевна сразу же меня узнала, добавив, что успела запомнить меня по выступлениям в вагнеровских спектаклях. На вопрос, согласится ли она в ближайшие дни встретиться со мной у рояля, Ирина Сергеевна ответила решительным «да». Пришло мое долгожданное свидание с Ириной Миклашевской у рояля с песнями Бетховена, Шуберта, Шумана! До сих пор помню, что я волновалась так сильно, как никогда до этого, в чем тут же и призналась. «А вы думаете, что я не волновалась, аккомпанируя Вам?» — ответила она и тут же дала согласие на подготовку всей намеченной мной программы.

Здесь позволю себе ненадолго прервать начатую тему, чтобы хоть в кратких чертах познакомить читателя с Ириной Сергеевной, увы, много лет назад ушедшей из нашей жизни. В 1909 году, 26-ти лет от роду И. С. Миклашевская (по второму мужу) завершила свое музыкальное образование в Петербургской консерватории, где на мраморной доске почета ее имя стоит рядом с выдающимися лауреатами, награжденными золотой медалью. Несколькими годами позднее Миклашевская совершенствовала свой пианизм у Леонида Крейцера в Берлине.

Ирина Сергеевна отличалась ярким дарованием. Пианистка большого исполнительского диапазона, богатая чувством нового, она удивляла и покоряла своей неповторимо самобытной индивидуальностью. Ее маленькие руки создавали богатейшую палитру тембровых красок, всегда оправдывая их исполнительской волей большого художника. Она умела передавать и величие старых классиков, и кованые, бурлящие ритмы в балладах Брамса, и чудесное мягкое «рубато» его вальсов. Как хороши были в ее исполнении лендлеры Шуберта. Как волновал нас ее «Лесной царь» Шуберта — Листа. Не забыть ее передачи h-moll'ной сонаты Листа. А как красочно и легко было ее исполнение труднейшего балакиревского «Исламея». Как искрометен был «Карнавал» Шумана.

Неравнодушна была Ирина Сергеевна и к пению. Ее голос, небольшой от природы, всегда звучал свежо и звонко, в богатстве интонаций и колорита, в слиянности мелоса и слов. Превосходно исполняла она народные песни, к тому же всегда на оригинальных языках. Слышали мы и детские песни, сочиненные самой Ириной Сергеевной, с которыми она изредка выступала на эстраде. Был случай и мне выступить в Малом зале консерватории в качестве ее аккомпаниатора. Тончайшее чутье музыканта, певца и поэта обнаружила Ирина Сергеевна в своем искусстве художественного перевода песен, романсов и арий с иностранных языков на русский. Ирина Сергеевна страстно любила педагогику. Она вела специальный класс

фортепианной игры в Ленинградской консерватории с 1913 по 1950 год (в 1926 г. ей было присвоено звание профессора). В постановке пианистических и художественных задач Миклашевская была новатором, прекрасно умела передавать на рояле музыку разных жанров и стилей. Она первая ввела в программы студентов своего класса и в их репертуар музыку импрессионистов. Бережно относясь к индивидуальным особенностям учеников, она вместе с тем была строга и бескомпромиссна в своих требованиях к ним.

Ирина Сергеевна была не только другом по профессии, но и моим беспристрастным судьей. Само собой разумеется, что наша совместная проработка программы к предстоящему концерту всегда начиналась как бы с импровизированного ансамбля, с листа, однако же на основе прочного знания отобранных нами песен. При этих условиях наша первая совместная «репетиция» всегда истощающе выдавала нас друг другу в смысле общности или различия взглядов на произведение в целом. Я очень считалась с впечатлениями Ирины Сергеевны от характера моего толкования песни и с большим вниманием выслушивала ее замечания, предложения и пожелания. За все 22 года существования нашего ансамбля я не помню ни одного конфликта, омрачившего наше общение как на репетициях, так и на эстраде.

За две недели до моего первого выхода на эстраду Малого зала консерватории я сочла необходимым показать всю нашу программу Славиной. Марии Александровне, как и большинству артистов того времени, жанр камерной музыки был мало знаком, а потому и впечатления, полученные ею от содержания программы и нашего исполнения, были непосредственны, остры. Высокой наградой были для нас слезы Марии Александровны и высказанное ею горячее пожелание присутствовать при нашем первом выступлении. Концерт состоялся 17 февраля 1918 года и прошел настолько успешно, что через несколько дней последовало предложение цели-



И. В. Ершов — Садко,
«Садко» Н. А. Римского-Корсакова

ком повторить его 9 апреля 1918 года в зале Петровского училища.

Новый этап в моей жизни позволю себе сопроводить отзывом известного музыкального критика того времени В. Каратыгина, с мнением которого я очень считалась.

«Все у этой певицы, впервые выступившей с самостоятельным концертом, сильное, крупное, огромное. Голос — редкой силы и блеска. Внезапное форте верхних нот ее мощного сопрано дает звучность ослепительную, потрясающую, способную заставить слушателя вздрогнуть. Темперамент — мало сказать пылкий, прямо вулканический. Экспрессия достигает поразительной рельефности. Местами кажется, вот-вот случится, как выражаются оккультисты, „экстериоризация“ всей той колоссальной эмоциональной и волевой энергии, которую певица влагает в свое пение, которая бурлит и клокочет в каждой ее фразе. Грозит разнести вдребезги всяческую музыкальную форму и пластику, захлестнуть собой концертантку, публику, эстраду и, разрушив все преграды, разлиться по всей аудитории бушующим потоком самодовлеющего пафоса.

Кажется, что еще немного — и волны этого яростного пафоса выйдут из-под власти породившей их пламенной артистической души, опрокинут ее самое и, обретя свободное, самостоятельное бытие, исполненное дикого, стихийного неистовства, затопят весь зал в неукротимом своем беге.

И самый внешний облик певицы, ее высокий рост, резкие крупные черты лица, движения рук, головы, всего тела во время пения совершенно отвечают стилю ее голоса, напору художественно-экспрессионального эмоционализма, патетизму драматических акцентов передачи, всему грандиозному масштабу исполнительской психики г-жи Акимовой. Этот масштаб не соответствует разве только масштабу эстрадного исполнения. Певице решительно тесно на эстраде и для нее узки рамки романсной лирики. Монументальное, героическое, великие страсти, переживания крайние, простые — все это в плане широкой сценической трактовки, — таковой представляется мне сфера художественно-психологических возможностей, в которой индивидуальность г-жи Акимовой проявилась бы во всей полноте ее внутреннего богатства. А на эстраде и в мелких формах вокальной музыки ей душно, и это чувство духоты передается слушателю, а может ли быть такое чувство приятно. И вот, представьте, несмотря на чрезвычайную увлекательность пения г-жи Акимовой, несмотря на ее выдающийся артистический талант, несмотря на то, что в иных вещах она способна взволновать и до глубины души потрясти слушателя, он (в частности я) остается как-то не вполне удовлетворен эстетически. То, что дает г-жа Акимова, часто как бы превышает меры концертной выра-

зительности, выходит из грани камерного стиля, отзывает оперой.

Там же, где этого нет, где артистка сдерживает себя, чувствуется напряжение, с каким она выполняет этот акт самоограничения, и это напряжение рождает смутное чувство беспокойства, духоты и тесноты. В таких пределах — от искусственной сдержанности до чрезмерной (для эстрады) насыщенности драматических тонов, в экспрессивной расцветке пения — проведена талантливой артисткой вся программа, составленная интересно и содержательно, заключавшая ряд превосходных песен Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, Вагнера, Вольфа. Общее впечатление осталось очень яркое и своеобразное.

В. Каратыгин»¹

Итак, мне стало ясно, что я «конкурса» на право называться «камерной певицей» не выдержала. Передо мной снова встает вопрос: должна ли «камерная музыка» и в нашем веке ассоциироваться с «комнатным» музицированием? И еще: в превышающей ли мере концертной выразительности, отзывающей оперой, кроется духота и теснота, и даже чувство беспокойства, рождающееся у слушателя? Добрый и всегда благожелательный к молодым исполнителям Вячеслав Гаврилович Каратыгин все же не распознал в моем пении несовершенства вокальной техники. Художественно-психологически меня и тогда уже не пугало переключение из драматических настроений в созерцательные, элегические и сугубо лирические, однако же претворение последних наталкивалось на препятствие исключительно вокального технического свойства. И в ту пору, и теперь, но уже как педагог, я говорю спасибо Вячеславу Гавриловичу, не подозревавшему того, что его слуховые впечатления тогда уже заставили меня оглянуться на себя и направили мое внимание к культуре звука.

Разумеется, помимо впечатлений, отраженных в официальных рецензиях до моего слуха, вольно или невольно, дошли суждения обо мне и некоторых певцов, посвятив-

¹ Каратыгин В. Конкурс С. В. Акимовой. — «Наш век» («Речь»), 1918, 23 февраля.

ших себя исключительно камерному исполнительству. Что тут таить? Похвала всегда воспринимается легче, чем порицание, даже и в тех случаях, когда первой инстинктивно почему-то не вполне доверяешь... На следующее же утро после моего концерта у нас в квартире раздался телефонный звонок. Снимаю трубку и слышу: «Говорит Зоя Петровна Лодий! Поздравляю Вас, слышала вчера Ваш вечер песни. Программа интересная, но Ваше исполнение чисто оперное. Все, все надо уменьшить! И в экспрессии и в силе звука. Камерное пение этого не допускает!» Теперь только я поняла некое сходство «наказа» З. П. Лодий с впечатлениями В. Г. Каратыгина на «конкурс» Акимовой. Однако же тональность в голосе З. П. Лодий была категоричнее.

За несколько дней до моего концерта Иван Васильевич принес из театра весть о том, что в ближайшие месяцы в оперный репертуар будет снова введен Вагнер. Приятно взволнованная этим сообщением, я решила обратиться к руководству Мариинского театра и напомнить об обещании, данном мне дирекцией еще в 1915 году, возобновить со мной договор в случае возвращения вагнеровских драм на сцену театра. 21 февраля я получила обнадеживающий ответ.

В апреле в городе появилась афиша, анонсирующая возобновление в Мариинском театре оперы «Валькирия» для первого выхода С. В. Акимовой, что означало мой второй дебют на театре. Через несколько дней после «второго дебюта» я с волнением и радостью прочла в газетах рецензии на мою Зиглинду. Знакомясь с последними, читатель, вероятно, вспомнит о том, с какими существенными оговорками официальная критика приняла мою первую Зиглинду 1913 года.

«Возобновление „Валькирии“ Вагнера носило характер музыкальной сенсации: Мариинский театр был переполнен.

Четырехлетний вагнеровский голод сказался в полной мере, вызвав необыкновенный подъем, царивший в зале в течение вечера и передававшийся из публики оркестру и сцене. (...)

Помимо специального интереса, чисто музыкально-художественного, спектакль должен был заинтересовать первым дебютом г-жи Акимовой, возвращающейся снова на сцену Мариинского театра. Выступление ее в партии Зиглинды являлось для нее как бы экзаменом, и этот экзамен даровитая певица сдала отлично. Г-жа Акимова успела показать свое прекрасное искусство на эстраде, и все лучшие качества его она перенесла на сцену, удовлетворив не только в чисто вокальном отношении, но и в смысле большой выразительности пения.

Наряду с госпожой Большой, г-жа Акимова — лучшая Зиглинда на сцене Мариинского театра...

М. Г.»¹

«Снова после четырехлетнего изгнания на Мариинской сцене появилась божественная „Валькирия“.

...Спектакль был дан, как гласила афиша, „для первого выхода С. В. Акимовой“, — вновь возвращающейся, таким образом, вместе с „Валькирией“ в Мариинский театр, где она дебютировала пять лет тому назад в той же роли.

Теперь ее Зиглинда выросла и восхитительно расцвела — стала художественно зрелой и законченной: каждая фраза партии не только до дна продумана и прочувствована талантливой артисткой, но и мастерски соразмерена с каждым движением и жестом, с каждым штрихом оркестра, словом — с музыкально-сценическим целым. В результате — живой, трогательный, прекрасный образ, благородная простота которого запечатлевается в памяти...

...Замечательный Зигмунд Ершова все еще способен производить сильное впечатление. Исполнение Ершова по-прежнему один большой экстаз страдания и любви, один пламенный порыв обреченного героя...

Виктор Коломийцев»²

Я была счастлива. Не прошла даром моя настойчивая работа над шлифовкой голоса, над овладением вокальным мастерством. Сказалось, очевидно, и то, что за истекшее после Зиглинды 1913 года время я стала и сама глубже, зреее; много передумала, пережила, перечувствовала.

¹ М. Г. - ч. Мариинский театр. — «Вечерние огни», 1918, 29 апреля.

² Коломийцев В. Реставрация «Валькирии». — «Новый день», 1918, 28 апреля.



И. В. Ершов — Гришка Кутерьма.
«Сказание о невидимом граде Китеже»
Н. А. Римского-Корсакова. 1913 г.

С какими же новыми персонажами свела меня сцена оперного театра? Достаточно назвать недоступную Донну Анну в «Каменном госте», честлюбивую Марину в «Борисе Годунове», ясную мудрую Деву Февронию в «Сказании о невидимом граде Китеже», Тамару в «Демоне»

и принцессу Елизавету в «Тангейзере», чтоб оценить контрастность музыкально-сценических образов, которая увлекала меня на театре. С удовлетворением до сих пор вспоминаю, что мне все же удалось отстоять первую польскую картину третьего акта «Бориса Годунова», выпускаемую по желанию Шаляпина. Федора Ивановича утомлял слишком долгий перерыв между его сценами и заключительным актом оперы — смертью Бориса. По существу, именно в картине, изображающей комнату Сандомирского замка, раскрывается честолюбивый замысел Марины Мнишек, выраженный в пульсациях чванливо-задорной мазурки — «монолога» Марины. Последний предваряет тактику и стратегию Марины на свидании с Дмитрием (сцена «У фонтана»). Изворотливость ироничных, даже дерзких интонаций Марины внезапно переключается в преувеличенно-певучее *atmoso* и кульминационно венчается коленопреклонением перед «наследником» престола! Эта роль чрезвычайно мне понравилась и прочно вошла в мой репертуар.

С начала 1919 года музыкальный отдел Народного Комиссариата просвещения объявил сезон тематических камерных вечеров в Малом зале Петроградской консерватории. Часть сохранившихся программ сегодня напоминает мне педагогов и артистов старшего и младшего (в ту пору) поколения, принимавших в них деятельное участие. В те годы в Петрограде исключительно камерному жанру исполнительства посвятили себя певицы Зоя Петровна Лодий, Зинаида Николаевна Артемьева, Ксения Николаевна Дорлиак, Вера Ильинична Павловская-Боровик, Лидия Дмитриевна Кобеляцкая-Ильина, Ольга Николаевна Бутомо-Названова и Анна Давыдовна Мейчик. Среди молодых артистов оперных театров, пожелавших испытать свои силы и в камерной музыке, были Мария Исааковна Бриан, Николай Николаевич Рождественский, Александр Дормидонтович Александрович, Павел Яковлевич Курзнер, Гуальтьер Антонович Боссе и я. С каким-то всегда особым волнением мысль и душа исполнителя отзывается на Малый

зал консерватории — высокий, светлый, отличающийся строгостью архитектурных форм. Эстрада венчается чудесным белым органом. На противоположной стене — маслом писанный портрет Антона Рубинштейна кисти Крамского. Несмотря на низкую в ту пору температуру в здании консерватории, камерные вечера привлекали самых взыскательных слушателей, главным образом из среды профессоров, педагогов и студентов. К шести часам вечера они непосредственно из своих классов в верхних одеждах поднимались на третий этаж — в Малый зал.

Свою фамилию я нахожу в тематических программах, посвященных М. Глинке, А. Даргомыжскому, М. Мусоргскому, Л. Бетховену, Г. Берлиозу, Ф. Листу, И. Брамсу, Э. Григу, Р. Штраусу, М. Рegerу, К. Дебюсси и М. Равелю. Впервые мне пришлось выступать на этих вечерах с такими известными пианистками-ансамблистками, как Софья Осиповна Давыдова и Изабелла Афанасьевна Венгерова (обе ученицы А. Н. Есиповой). Ирина Сергеевна Миклашевская, как яркий интерпретатор импрессионистов, способствовала и моему увлечению последними. Благодаря пониманию и свободному владению французским языком, я смогла расслышать изысканность звуковой живописи Клода Дебюсси, тончайшую затушеванность его музыкально-поэтических излияний. В музыке Мориса Равеля, особенно в его обработках народных песен, слышались сочные колористические звучания. Особенно заманчивыми показались мне ослепительные звуковые краски и причудливые ритмы в «Шехеразаде». Это произведение, состоящее из трех поэм («Азия», «Волшебная флейта» и «Равнодушный»), написанное на слова Тристана Клингзора, в нашем исполнении прозвучало в Петрограде 27 июня 1919 года впервые. Мне же несколько позднее пришлось снова исполнить «Шехеразаду», но уже с оркестром под управлением Альберта Коутса в Большом зале Филармонии.

Вечера камерной музыки той весны не получили отражения в прессе, однако же их значение для нас, еще совсем молодых исполнителей, было огромно. Мы выходили

на суд таких маститых музыкантов, как Б. В. Асафьев, Н. К. Акцери, М. А. Бихтер, А. К. Глазунов, М. Ф. Гнесин, К. Н. Дорлиак, А. Г. Жеребцова-Андреева, А. М. Житомирский, О. К. Калантарова, М. Г. Климов, С. П. Коргуев, З. П. Лодий, И. Р. Налбандян, Л. В. Николаев, А. В. Оссовский, Н. Н. Поздняковская, Ю. Н. Тюлин, М. О. Штейнберг, В. В. Щербачев.

Часто среди слушателей в седьмом ряду Малого зала можно было увидеть и Ивана Васильевича Ершова. Появления его самого на концертной эстраде глубоко запечатлевались. Не забыть мне его вокально-интонационных речений в «Плясках смерти» Мусоргского! Мы не только слушали, но и видели в абрисах фигуры, в мимике, в скупом жесте и даже в шаге Ершова (кстати сказать, наперекор «бекмессерам» от камерного искусства) — удивительный по силе художественной «правды» конгениальный сплав исполнителя с музыкой композитора. Присутствие Ивана Васильевича в зале на камерных концертах с моим участием оказывалось большей частью для меня непредвиденным. Признаюсь в том, что в процессе подготовки моих программ я сознательно оберегала свое собственное (до выноса его на публику) прочтение музыки от стороннего вмешательства, а тем более от столь самобытной ершовской индивидуальности. Присутствие же Ивана Васильевича на концерте как-то особенно обостряло мое творческое волнение на эстраде: после концерта немногословными, но меткими и надолго запоминающимися оказывались его высказывания и впечатления...

На тот же сезон 1918/19 года приходится начальный этап моих педагогических дерзаний. Еще в 1914 году мои занятия (числом не более четырех-пяти) с молодой А. Ахиллес, переданной мне Марией Александровной Славиной, были вынужденно прерваны в силу резко изменившихся в тот год моих семейных обстоятельств. Никакие усилия моей памяти ныне не в состоянии помочь ответить на вопрос: как и с чего начала я обучать мою первую ученицу. Чаще, пожалуй, я вспоминаю о моих

промахах, чем об удачах. И все же, как ни странно, моя полувековая педагогическая жизнь началась с удачи, но с удачи, пришедшей тогда без всякого опыта. Занятия мои с Настенькой проводились у нас на дому. Я была, в сущности, «кустарем-одиночкой». Негласным судьей этой работы бывал Иван Васильевич, до комнаты которого попеременно доносились наши разные по тембру голоса. Настя имела легкое лирическое сопрано, мое же — лирико-драматическое.

Сам Иван Васильевич обратился к педагогике в 1915 году, когда и началась его работа в оперном классе и в оперной студии Петроградской консерватории. Делясь со студентами-вокалистами своим сценическим опытом, он никогда не позволял себе вмешиваться в вокально-технические затруднения молодых певцов. Однако же вокальные успехи, свободное владение пиано и высокой тесситурой голоса вызывали в нем восхищение. Абсолютно нетерпим был Иван Васильевич к детонации в пении, усматривая причину этого в недостаточной остроте музыкального слуха.

По истечении первого полугодия моих занятий с Настей, совсем неожиданно, Иван Васильевич посоветовал мне принять участие в объявленном Петроградской консерватории конкурсе на замещение профессорских должностей по классу сольного пения. Я охотно приняла этот совет и незамедлительно направила на имя директора консерватории Александра Константиновича Глазунова мое письменное заявление о желании принять участие в предстоящем конкурсе. В начале нового учебного года стало известно о положительном исходе конкурса; 12 сентября 1919 года «Жизнь искусства» писала, что в состав профессоров Петроградской консерватории по классу пения решено пригласить М. И. Фигнер, М. А. Славину и С. В. Акимову. Я оказалась по возрасту самой младшей среди преподавателей пения в консерватории (одна лишь Ксения Николаевна Дорлиак была на пять лет старше меня).

Ценнейший педагогический опыт, накопленный в классах маститых учителей, был по ряду причин недоступен для такого молодого и неопытного педагога, каким была я в то время. Холодная температура в учебном корпусе еле-еле отапливаемого здания консерватории вынудила дирекцию разрешить проведение занятий по специальности на дому у профессоров и педагогов. Лишь редкие в ту зиму учебные концерты в Малом зале консерватории способствовали встречам молодых педагогов с профессорами среднего поколения, в основном с преемниками педагогических направлений С. И. Габеля и Н. А. Ирецкой. Отличительной чертой, определяющей музыкально-художественную направленность Н. А. Ирецкой и С. И. Габеля, был прекрасный музыкальный вкус, отразившийся не только в подборе учебного материала, но и в замечательной трактовке классических произведений русских и западных композиторов.

Вокально-техническое развитие молодых специалистов запомнилось мне конкретнее на женских голосах. В меру моего, в то время еще скромного, понимания и суждения, сопрано звучали естественнее в тембровом отношении, чем меццо-сопрано. Они были однороднее на всем диапазоне без выделения регистровых границ. К примеру, не забыть мне блестящих достижений Айкануш Багдасаровны Даниэлян, завершившей свое вокальное образование в 1920 году по классу Н. А. Ирецкой и ее настоящий триумф на выпускном экзамене в Малом зале консерватории. Свое искусство пения А. Б. Даниэлян с честью пронесла на своей родине, в Армении, в Оперном театре имени А. А. Спендиарова. В 1939 году А. Б. Даниэлян получила звание народной артистки СССР.

Высокие и низкие меццо-сопрано, вышедшие из школы Н. А. Ирецкой, пользовались тремя регистрами: грудным, медиумом и головным. За счет резкого выделения грудного регистра центральная часть голосового инструмента (так называемый медиум) теряла ясность, свежесть тембра и полетность звучания. На заре моей педагогиче-

ской жизни я не смогла бы оспорить вред, причиняемый голосу подобными приемами, однако моему слуху тогда уже казался противоестественным характер мужского тембра на нижней тесситуре женского голоса.

С самой Натальей Александровной мне так и не пришлось близко встречаться, даже и за экзаменационным столом. В свои 72 года Ирецкая прослушивала экзаменационные выступления своих учениц, сидя за дверью, ведущей на эстраду Малого зала. Она ограждала себя от излишних педагогических волнений. Свою миссию председателя экзаменационных комиссий Наталья Александровна иногда передавала своей дочери, профессору Наталье Константиновне Акцери. Нередко заменял Н. А. Ирецкую сам Александр Константинович Глазунов. В своих суждениях и оценках он выказывал большую доброжелательность к учащимся и высокую этику педагога. По окончании экзамена Александр Константинович подходил к успевающим вокалистам и еле-еле слышным голосом произносил слова одобрения, вроде «Очень, очень хорошо, музыка Вас любит, продолжайте так же и дальше!»

«Мадам Ферни», как уважительно называли в педагогической среде Каролину Людвиговну Ферни-Джиральдони, я увидела всего лишь дважды промелькнувшей на улице у входа в здание консерватории. Заметно сгорбленная мадам Ферни шла под руку со своей ученицей; разглядеть черты ее лица под густой вуалью мне не удалось. В 1921 году, в возрасте 82-х лет Джиральдони покинула Россию, где прожила и проработала около 30 лет кряду.

Мне довелось часто слушать двух прекрасных певиц, окончивших Петербургскую консерваторию по классу Ферни-Джиральдони: Марианну Борисовну Черкасскую и Анну Давыдовну Мейчик. Слышала я, что Черкасская на заре своей театральной жизни выступала в партиях лирического сопрано, в годы же моего обоснования в Петербурге (1910—1911) я слышала и видела ее в партиях чисто драматического сопрано. Черкасская обладала голосом большого диапазона, с легкостью преодолевавшего высо-

С. В. Акимова —
Феврония.
«Сказание
о невидимом
граде
Китеже»

Н. А. Римского-Корсакова.
1927 г.



кую тесситуру партии Брунгильды в «Валькирии» Вагнера. С Анной Давыдовной Мейчик я сдружилась на концертной эстраде. Природа одарила ее редчайшим типом голоса — настоящим альтom, которым она мастерски владела, пленяя мягкостью тембра, не нарушая чисто инструментального качества на всем его диапазоне. Две ученицы

Ферни-Джиральдони, перешедшие в мой класс осенью 1921 года — Нина Ксенофонтовна Богданова (высокое меццо-сопрано) и Софья Алексеевна Батурина (лирико-драматическое сопрано) выказали рациональные вокальные навыки, не потребовавшие перестройки и способствовавшие дальнейшему развитию музыкального исполнительства молодых певиц.

Совсем непредвиденно в дни написания моих воспоминаний я впервые получила в руки тоненькую книжку в 25 страниц, изданную в 1908 году под названием «Главные основы постановки голоса по методу пения Ферни-Джиральдони, составленные преподавателем пения Марио Ферни-Джиральдони, сыном профессора пения Санкт-Петербургской консерватории Каролины Ферни-Джиральдони». Несмотря на более чем полувековую давность метода Ферни-Джиральдони, он, на мой взгляд, весьма положительно оправдался в высоком мастерстве ее учениц.

Мое знакомство со Станиславом Ивановичем Габелем ограничилось мимолетной и чисто случайной встречей с ним перед кабинетом директора консерватории, когда я была ему представлена его же бывшим учеником — Ершовым. С. Габелю в то время было уже 70 лет. Он занимал квартиру на 4 этаже консерватории, где жил со времени назначения его на должность главного инспектора консерватории.

Еще в моей юности, в Тифлисе я услышала молодого блестящего лирического баритона Оскара Исаевича Камионского, как я узнала впоследствии, ученика С. И. Габеля, прославившегося и в России, и за границей. В театре «Музыкальной драмы» в Петрограде (в 1915—1916 гг.) выдвинулся лирический тенор, музыкально одаренный артист Константин Степанович Исаченко — также ученик Габеля. Тридцать лет кряду на сцене Мариинского театра пел Павел Захарович Андреев, занявший ведущее положение среди баритонов и получивший в 1939 году звание народного артиста СССР. В 1912 году из класса С. И. Габеля

в Мариинский театр пришел 27-летний Киприян Иванович Пиотровский (Петраускас), лирический тенор. Нам, его сослуживцам, не забыть прелестного дарования и артистичности Пиотровского. Мне посчастливилось иметь Киприяна Ивановича своим партнером в операх «Измена» Ипполитова-Иванова в партии Эрекле, а также Вертера в одноименной опере Массне.

Еще при своей жизни Станислав Иванович Габель выпустил в помощь обучающимся пению одиннадцать тетрадей с тщательно подобранным им репертуаром классической музыки из произведений XVIII—XIX веков для всех типов мужских и женских голосов, сопровождаемым аннотациями самого Габеля. Этот труд не потерял своей значимости и в наши дни.

Для занятий в консерватории учебная часть предоставила мне большой светлый класс во втором этаже в два окна, выходящих на сквер, где теперь высится памятник Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову. Присутствуя впервые на педагогическом совещании вокального отделения консерватории, которое в то время редко собиралось и в основном для назначения учащихся на оперные отрывки или на партии в оперную студию, я познакомилась с Дарьей Михайловной Мусиной-Озаровской, руководителем двух дисциплин: пластики и оперного класса. С первого же взгляда Дарья Михайловна обратила на себя мое внимание: прелестный овал лица, античный профиль, чудесная лучезарная улыбка и одержимость своей специальностью. Дарья Михайловна, по отцу Пушкина, с раннего детства до 18 лет обучалась игре на скрипке у своего отца, имевшего высшее музыкальное образование, окончила Петербургскую консерваторию по классу пения Н. А. Ирецкой, театральную драматическую школу и была принята в труппу Александринского театра в Петербурге, где выступала под псевдонимом «Мусина».

Мусина неоднократно выезжала во Францию и Грецию. В Париже, с помощью в то время известного оперного певца (баса) Жироде, Дарья Михайловна познакоми-

лась с методом «сценической выразительности» Франсуа Дельсарта, непосредственным учеником которого был сам Жироде. В Грецию Мусину влекли спектакли античных трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида. В результате накопленных впечатлений у Дарьи Михайловны созрела мечта о создании собственного драматического театра. Большая дружба Мусиной с актером Александринского театра Юрием Озаровским завершилась браком и совместной работой в небольшом драматическом театре Мусиной, которому она дала название «Стиль». В этом театре Дарья Михайловна выступала в качестве актрисы и режиссера. Однако же не надолго хватило средств у Мусиной для содержания театра, и «Стиль» через несколько лет прекратил существование. В консерваторию Дарья Михайловна пришла с опытом солидного музыканта, певицы, драматической актрисы и режиссера.

Узнав о существовании на квартире у Мусиной ее студии «Мимико-пластической выразительности», я не преминула получить согласие Дарьи Михайловны на включение меня в число ее студийцев. Мысленно возвращаясь к Дарье Михайловне, с нежной благодарностью вспоминаю чудесную настроенность, с которой она раскрыла нам кредо Дельсарта, помогая присматриваться и прислушиваться к живой природе «человеческого инструмента». Ученицы моего класса Настя Ахиллес, Аня Таль и Катя Андреева с большой увлеченностью занимались пластикой в классе Дарьи Михайловны и с большим энтузиазмом принимали участие в постановке Мусиной в Оперной студии «Орфея» Глюка. Высокий классический стиль этого произведения весьма удался Дарье Михайловне, придававшей также большое значение массовым сценам, каждый отдельный участник которых выполнял свою особую пластико-выразительную задачу. Занятия в студии Дарьи Михайловны, а также постоянные посещения спектаклей бывшего Александринского и других драматических театров восполнили отсутствие сценических занятий с молодыми артистами в Мариинском театре.

В конце 1919 года в Мариинском театре произошла смена музыкально-художественного руководства. Весьма популярный и любимый всей музыкальной общественностью нашего города дирижер Альберт Коутс покинул Россию и переехал на родину своего отца в Англию. Главным дирижером был назначен Эмиль Альбертович Купер, имевший большой опыт работы в Большом театре, театре Зимина и в «Русских сезонах» С. Дягилева (1909 — 1911). Эмиль Купер обладал ясным умом, зоркой наблюдательностью; музыкант высокого вкуса, дирижер глубокого темперамента, он чутко ощущал и понимал сценический тонус и самочувствие артиста-певца. Он был не только одаренным художником, но обладал также недюжинными административными способностями. Не случайно Куперу была доверена организация Петроградской Академической филармонии, при которой по его же инициативе был открыт Малый зал для проведения сезонов камерной музыки. На эстраде Большого зала Академической филармонии снова после 1913 года мне довелось выступать с фрагментами из музыкальных драм Вагнера, а также с большими концертными ариями классической и романтической музыки.

10 ноября 1920 года под управлением польского дирижера Г. Г. Фительберга я впервые исполнила сцену смерти Изольды из музыкальной драмы Вагнера. Это высшее счастье приобщения к бессмертному апофеозу любви довелось мне испытать еще трижды. Отсутствие сценической рампы, а с ней и барьера перед оркестром, дало мне ощущение более непосредственного слухового слияния с напряженным током вагнеровского симфонизма, чарами которого я впервые пленилась еще на заре моей юности. В симфонических концертах, посвященных творчеству Вагнера, 1 марта 1922 года и 16 апреля 1924 года под управлением Э. Купера и при участии Ивана Васильевича, исполнявшего «Ковку меча» и «Рассказ» Зигфрида, я заканчивала первое отделение концерта сценой смерти Изольды, а второе — заключительным монологом Брун-

гильды из «Гибели богов». В четвертый, и в последний, раз 12 ноября 1938 года я участвовала в исполнении заключительного акта оперы «Тристан и Изольда» в филармонии под управлением венского дирижера Фрица Штидри. Со вступительным словом в тот вечер выступил блестящий музыковед и выдающийся оратор Иван Иванович Соллертинский. Тристана исполнял Ершов, Курвенала — Павел Андреев, Брангену — О. Пядышева, Короля Марка — Н. Бутягин, Штурмана — артист Боровский.

В сезоне 1920/21 года я довольно часто пела в камерных концертах, организованных тогда известным советским музыковедом Евгением Максимилиановичем Браудо в Доме литераторов. Небольшой зал особняка за № 11 по улице Некрасова (бывшей Бассейной), хорошо отапливаемый по тому времени, привлекал и слушателей и исполнителей к проводимым в нем музыкальным вечерам. Мне довелось в течение двух сезонов участвовать в шести разных по темам программах, включивших произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа, Г. Вольфа, французских импрессионистов и других, вплоть до «Поэзии Рабиндраната Тагора». Стихи Тагора были положены на музыку на основе подлинных индусских ладов советским композитором Юлией Федоровной Львовой. Партию рояля исполнял Михаил Алексеевич Бихтер.

Это была моя первая встреча с этим выдающимся пианистом. Еще за несколько лет до этого мы слышали Бихтера за дирижерским пультом в театре Музыкальной драмы, где он разрешал себе изменять не только ритмы, но и агогические указания композиторов в целях (как ему казалось) более реалистического донесения характерных и отличительных черт персонажей спектакля. Несколько позднее мы слышали Михаила Алексеевича в ансамбле с талантливейшей Лидией Вырлан, а также с Верой Духовской, певицей лирического дарования. В ансамбле с ними Бихтер раскрывал перед слушателями свой блестящий пианизм, талант интерпретатора.

С. В. Акимова —
Фата Моргана.
«Любовь
к трем
апельсинам»
С. С. Прокофьева.
1928 г.



В свободные от спектаклей дни артисты театров вместе с педагогами и профессорами консерватории, а также молодой струнный квартет имени Глазунова в составе И. Лукашевского, А. Печникова, А. Рывкина и Д. Зиссермана, включались в ударные бригады работников искусства, обслуживающие военные части Красной Армии и Балт-

флота. Руководство этими концертами было поручено музыканту Филиппу Марковичу Бронфину, весьма чуткому и к исполнителям и к аудитории. Под его эгидой в ту пору проводились с образовательной целью «Музыкальные понедельники» в зале Морского училища. Участие в программах концертов артистов оперы, драмы, балета и эстрады привлекало настолько большое количество слушателей, что зал, вмещавший до 6 тысяч человек, бывал до отказа переполнен.

В сезоны 1922/23 и 1923/24 годов в зале Капеллы, под управлением директора Капеллы Михаила Георгиевича Климова, зазвучали такие монументальные произведения, как Страсти по Матфею Баха, Реквием Моцарта, «Самсон и Далила» Генделя, Торжественная Месса Бетховена, «Рай и Пери» Шумана. К исполнению сольных партий этих произведений наряду с П. З. Андреевым и И. В. Ершовым Михаил Георгиевич Климов пригласил и меня.

С восстановлением вагнеровских спектаклей в Государственном Академическом театре оперы и балета (б. Мариинский) мой репертуар пополнился такими партиями, как Елизавета в «Тангейзере» и Эльза в «Лоэнгрине». 12 апреля 1923 года, в день ознаменованья 25-летия дирижерской деятельности Эмиля Альбертовича Купера, «Тангейзер», после 11-летнего перерыва, снова зазвучал в нашем театре. С этого первого для меня выхода в Елизавете мне довелось бессменно во всех последующих спектаклях «Тангейзера» переживать этот образ, всегда рядом с Ершовым — Тангейзером.

С партией Эльзы в «Лоэнгрине» сложилось иначе. 27 января 1923 года «Лоэнгрин» был объявлен для бенефиса артистов хора Мариинского театра. За месяц до этого представители хора пригласили меня участвовать в их празднике. 12 января я включилась в общие репетиции под рояль. Для восстановления спектакля был приглашен Иван Васильевич Ершов, прекрасно знавший это произведение еще с 1905 года, когда он впервые по-

явился в роли Лознгрин. Дирижировал спектаклем Д. Похитонов, принявший эту оперу из рук Э. Направника. «Лознгрин» прошел не более шести раз. Я пела Эльзу в очередь с Анной Кернер. Партию Лознгрин в первом спектакле исполнял артист А. М. Лабинский. Во второй раз я пела Эльзу с Л. В. Собиновым и только в третий и единственный — с Ершовым. Грущу о том, что роль Эльзы прошла в моей сценической жизни лишь как короткий эпизод, в то время как все произведение и до сих пор еще меня глубоко волнует.

Неосуществленной для меня на театре осталась Изольда. В этой роли в моей памяти сохранились две замечательные исполнительницы: Фелия Литвин и Зденка Фассбендер. Первую я слышала с Ершовым — Тристаном 23 января 1910 года в Петербурге, под управлением вдохновеннейшего музыканта Феликса Моттля. Летом того же года в Мюнхене, в Принцрегентентеатре, под управлением Феликса Моттля я впервые услышала и Зденку Фассбендер, артистку глубокого дарования.

Феликс Моттль успел зафиксировать в редактируемых им клавираусцугах вагнеровских музыкальных драм внесенные еще самим Вагнером (по ходу сценического раскрытия партитур) ремарки главным образом агогического порядка, значимость которых сегодня трудно переоценить. Спектакль «Тристан и Изольда» оказался лебединой песней Феликса Моттля.

В мае 1925 года мне предстоял выпуск трех вокалисток пятого курса: А. Ахиллес, Н. Богдановой и Е. Андреевой.

В последних числах ноября, на одном из концертов нашей выездной бригады, в ожидании своей очереди выступления я впервые услышала голос Софьи Михайловны Минович — педагога пения, приглашенного Дирекцией консерватории еще осенью 1923 года. С первых же звуков еще не знакомого мне голоса, я оказалась настолько зачарованной вокальным почерком певицы, что невольно отвлеклась от интерпретируемого произведения. Тембро-

вая однородность на протяжении всего диапазона лирико-колоратурного сопрано, «влажность» и пластичность голоса Софьи Михайловны пленили мой слух удивительной новизной, чисто инструментальным характером. Отмахнуться от такого впечатления я никак не могла и поспешила поделиться им с моим другом Ириной Сергеевной Миклашевской, которая в ближайшие дни передала Софье Михайловне мои впечатления.

Вскоре после этого на квартире Софьи Михайловны состоялась наша первая встреча у рояля, приведшая меня к решению перестроить мои представления о технологии вокального искусства. Для реализации этого в первую очередь требовались ежедневные занятия под руководством Софьи Михайловны, в чем я не встретила отказа. Меня не испугало предстоящее постижение иных и мной еще не изведанных приемов пения. Однако, при всей сложности вокальной перестройки, я не могла хотя бы на время отодвинуть стоящие передо мной музыкально-исполнительские задачи. Испытать себя в столь сложной ситуации пришлось буквально через две недели после начала занятий. Это случилось на сцене в партии Марины Мнишек, в двух польских картинах, которые я в том сезоне бессменно исполняла во всех спектаклях «Бориса Годунова». В антракте ко мне в артистическую уборную постучался дирижер спектакля Владимир Александрович Драгнишников: «Софья Владимировна, почему мне показалось сегодня (на слух), что вам вставили новое горло?» — спросил он меня. — «Действительно? Вы слышали что-то новое в моем голосе?» — «Ну да. Но в чем же дело?» — «А в том, что я решила на вокальную перестройку и пошла заново учиться!» На лице Владимира Александровича промелькнула улыбка одобрения. Этот небольшой эпизод подтвердил целесообразность моего решения.

В то же время продолжение педагогической работы с молодыми кадрами при создавшейся по моей же воле новой ситуации, становилось компромиссом, от которого я почувствовала решительную потребность отказаться.

Иван Васильевич, выслушав мои доводы в пользу необходимости временного ухода от педагогики с целью нахождения более рациональных основ в методике преподавания, поддержал мою решимость отказаться от занимаемой мною в консерватории должности. В последних числах декабря по моей просьбе меня принял в своем кабинете заместитель А. К. Глазунова профессор А. В. Оссовский, которому я изложила мою просьбу. Совсем не легко было убедить Александра Вячеславовича (кстати сказать, хорошо знавшего меня с первых дней моей музыкально-исполнительской деятельности) в необходимости освободить меня от работы в консерватории. Однако настойчивая и буквально до слез взволновавшая меня сама защита моих доводов в конце концов склонила Оссовского к согласию. Условившись о вынужденном переносе выпускных экзаменов моих учениц на осень 1925 года, Александр Вячеславович спросил меня: «На какой же срок Вы покидаете нашу консерваторию?» Не колеблясь я ответила: «На пять лет».

Чем больше проходит времени от начала моей перестройки, тем сильнее выступает рациональность вокально-методических основ, полученных мною от Софьи Михайловны и многократно проверенных моей сорокалетней педагогической практикой. Несмотря на прекрасный и убеждающий слух показ Софьей Михайловной на своем голосе требуемых ею приемов, я не обладала способностью тут же переносить на свой голос полученные мною акустические впечатления. Вслушиваясь в пропеваемую музыкальную фразу или самый малый фрагмент вокального упражнения, наблюдая поведение ее вокально-речевой артикуляции и сопоставляя его с минимальной затратой дыхания на образование каждого отдельного тона, я отмечала на редкость мягкое поведение ротовой и лицевой мускулатур и в особенности шейного пояса, абсолютно свободных от напряжения.

Обращаясь памятью к первым месяцам моих занятий под руководством Софьи Михайловны, я вижу себя

на положении пациента, отдавшегося в руки опытного врача и предписанного им голосового режима.

На приеме образования вокального тона как основного элемента инструментальной природы голоса, Софья Михайловна воспитывала «шестое чувство», определение, данное ею вокальному слуху певца. Зарождаясь в недрах музыкального слуха, вокальный слух должен научиться «слышать», «видеть» и «ощущать» качественное изменение в тембре голоса. Вокальный слух, в зависимости от скоординированности дыхания с культурой вокальной речи и со свободой озвучивания всех резонаторных полостей голосового аппарата, научается сопоставлять, отличать и определять причины, способствующие образованию однородного тембра на всем диапазоне голоса и выявлять природный характер — тип голоса.

В наше время уже доказано наукой, что оба вида тренировки навыков — как вокально-технических, так и исполнительских (выразительных) — по природе своей нервно-моторные, но, тем не менее, они приводят в действие разные мышечные группы. В моем же сложном клубке бывших вокальных ощущений, особенно в области мышечного чувства, я начала разбираться с помощью «настройки» (а не распевки) каждого отдельного тона приемом, преподанным мне Софьей Михайловной, благодаря чему достигалась постепенная разгрузка шейного пояса от напряжения, а звука — от форсировки. Последняя когда-то особенно отражалась на режиме поведения моих голосовых связок, и была причиной частых заболеваний трахеитами профессионального, а не простудного характера.

Все яснее становилась причина, приведшая меня к «опасному» (по выражению Софьи Михайловны) пению. Убежденно-смелые приемы исполнительского порядка столкнулись с нерациональными вокально-техническими навыками. На первых порах в дни моих спектаклей я дважды настраивалась под руководством Софьи Михайловны, которая, иногда сидя на спектакле в зрительном зале, проверяла характер звучания моего голоса.

Ясно помню, что на первом этапе моей вокальной перестройки требовалось не менее часа для настройки каждого отдельного тона на медиуме моего голоса, в диапазоне лишь одной октавы по восходящим и нисходящим ступеням до мажорной гаммы со слуховым предвидением верхней квинты от каждой ступени гаммы. Вслед за этим голос настраивался на упражнениях, построенных на звукорядах в два и три тона, на легато, со слуховым предвидением обоих полутонов до-мажорной тональности. Упражнения проводились «всухую» — без аккомпанемента, с целью повысить ответственность музыкального слуха перед точностью вокальной интонации, а также для развития чувства слуховой перспективы.

Прием вдоха носом имел для Софьи Михайловны преимущественное значение перед вдохом ртом. В комбинации с последним, носовой вдох способствует ограниченному и единовременному сокращению мягкого нёба, межреберных, спинных и брюшных мышц и вызывает ощущение сопротивления вдоха выдоху — этого важнейшего условия при настройке голосового аппарата. Выдох во время пения незаметно и очень экономно распределяется благодаря приему артикуляции в устах, перед спинкой мягкого и ничем не закрепленного языка, кончиком которого произносятся согласные буквы, способствующие изоляции гласных букв от стенок ротовой и глоточной полостей. Глотке положено в процессе пения «молчать» и лишь дышать, как бы сохраняя ощущение вдоха.

Фонетика вокальных гласных звуков требует смещения светлых гласных и темных приемом условных речевых рефлексов. Вопросы положения или установки гортани, а также выделение регистров в методике Софьи Михайловны отсутствуют. Фиксировать особое внимание на функциях гортани не следует. Тело гортани должно быть в ощущениях певца как бы потеряно. Приемами дыхания, артикуляции и вокальнсьй фонетики достигается единый и однородный тембр на всем диапазоне голоса певца.



С. В. Акимова — Грета. «Дальний звон» Ф. Шрекера

Воздержусь от более детальной расшифровки основных положений вокальной системы Софьи Михайловны, поскольку возможно невольное переключение на изложение моих собственных представлений о педагогическом прикосновении к природе певца, сложившихся, с одной стороны, на основе моей встречи с Софьей Михайловной, а с другой — в результате моей полувековой трудовой жизни. И еще одна существенная оговорка: представление о системе обучения вокальному искусству можно получить только лишь в результате периодического присутствия на занятиях педагога с певцами.

1 ноября 1925 года после тяжелой болезни я встала на ноги, а через месяц после этого пришла в театр. Полным ходом шли спевки под рояль и репетиции оперы «Дальний звон» Шрекера. Мне была предложена партия Греты, которую уже репетировала Валентина Константиновна Павловская, певица, обладавшая чудесным по тембру и обширным по диапазону голосом. Музыка «Дальнего звона» была эклектична. Сюжет маловолнующий. Спектакль, поставленный в конце 1925 года, прошел не более 10 раз и успеха не имел.

Не успел «Дальний звон» сойти со сцены, как началась увлекательнейшая работа над первой постановкой в России оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Много внимания было уделено нахождению вокально-речевых интонаций, отвечающих характеру каждого персонажа оперы, написанной острым, причудливым, четким музыкальным языком Прокофьева по сказке К. Гоцци. Задор, шутка, шалость и улыбка с одной стороны сталкивались с хитростью, злобой и демонизмом с другой. В. К. Павловской и мне была поручена характерная партия Фаты Морганы. Пафосная и причудливо-злобствующая Фата мне полюбилась. Хитрого, веселого, стремительного и ловкого Труффальдино взял на себя в первых нескольких спектаклях Ершов, которому было в то время 59 лет. В четком рисунке сценического поведения, легких пробегах на носках, богатейшей мимике, острых лукавых инто-

нациях не ощущалось того напряжения, с которым билось в груди артиста уже не молодое сердце. После нескольких спектаклей Иван Васильевич отказался от роли, которую в дальнейшем исполнял талантливый Эммануил Осипович Каплан. Художник В. Дмитриев, режиссер С. Радлов и дирижер Дранишников с большим увлечением работали над сочинением Сергея Прокофьева и показали красочный, остроумный, феерический спектакль.

Гастроли Альберта Коутса в Ленинграде в 1927 году связаны с возобновлением на сцене нашего театра оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». С большой радостью вернулась я к Февронии и к моим волнениям, связанным с Кутерьмой, особенно обязывающим меня быть начеку, дабы не нарушить атмосферу, создаваемую на сцене Гришкой — Ершовым, особенно в сцене плена в лесу и в сцене молитвы Февронии и Гришки, завершающейся сумасшествием Кутерьмы. 24 апреля спектаклем дирижировал Альберт Коутс. В вечернем выпуске «Красной газеты» 26 апреля появилась рецензия на этот спектакль за подписью сына композитора Андрея Николаевича Римского-Корсакова, высоко оценившего творческие усилия всего коллектива театра.

В ближайшие после спектакля дни нас посетили члены семьи Николая Андреевича Римского-Корсакова: его дочь Надежда Николаевна Штейнберг со своим мужем, профессором Максимилианом Осеевичем Штейнбергом, и сын композитора Андрей Николаевич Римский-Корсаков — музыковед и доктор философии. Радостными для меня оказались слова одобрения этих строгих ценителей: «Наш отец был бы очень доволен Вашей Февронией», — сказала мне Надежда Николаевна.

Совсем неожиданным был приход ко мне в артистическую в одном из антрактов спектакля известного пианиста Артура Шнабеля, гастролеровавшего в то время в нашем городе и пожелавшего познакомиться со мной и передать мне свои впечатления...

Примерно через год, в сентябре 1927 года, театр решил поставить оперу «Воццек» Альбана Берга, написанную по драме Г. Бюхнера. Вспоминаю телефонный звонок ко мне Владимира Александровича Дранишникова с предложением познакомиться с драмой Бюхнера и с одним из главных ее действующих лиц, Мари, и решить вопрос моего участия в постановке оперы, так как в моем репертуаре еще не было ни одной, хотя бы частично похожей на Мари роли. Получив в руки драму Бюхнера в русском переводе М. А. Кузмина, еще не зная музыки Берга, я познакомилась с социальной трагедией главных действующих лиц, с их поступками и судьбами.

Партитура Берга чрезвычайно сложна как по музыкальному интонированию, частым и резким сменам вокальных тесситур, так и по психологической глубине и большой экспрессивности ее образов. Незаурядная опера Берга оказалась все же трудной для восприятия широкой публикой. Музыкальная общественность разделилась в оценках этого произведения, не отрицая в целом его оригинальности и талантливости. Постановщики спектакля нашли почти камерное — по размерам передвижной сценической площадки — оформление этой оперы и нужное освещение для приближения к зрителю трагических коллизий между персонажами спектакля. В очередь с В. К. Павловской мне довелось интересную и не обычную роль Мари исполнить только два раза. В репертуаре театра тогда «Воццек» не утвердился.

Знаменательным событием для всей музыкально-театральной общественности Ленинграда оказался спектакль «Борис Годунов», показанный 16 февраля 1928 года впервые в подлинной редакции Мусоргского, восстановленной Павлом Александровичем Ламмом. Спектакль, поставленный С. Радловым, художником В. Дмитриевым и дирижером В. Дранишниковым, зазвучал по-новому не только для широкой публики, но даже и для многих исполнителей, переучивших свои партии с новыми музыкальными и вокально-речевыми интонациями. Глубочайшее впечат-

ление произвели впервые увиденные и услышанные сцены на площади у собора Василия Блаженного, образ народа, неистово требующего хлеба у Бориса, и осуждение царя Юродивым... Игорь Глебов (Б. Асафьев) с исчерпывающими подробностями осветил в своей рецензии на страницах «Вечерней Красной газеты» значение этой новой работы театра для исполнительского роста каждого артиста и закончил свои мысли так: «...Акопера выявила все еще дремавшие в ней силы с таким воодушевлением, что можно смело глядеть в будущее и видеть в Мусоргском верного и надежного руководителя». К моему глубокому удовлетворению и я удостоилась права подчинить «свою» честолюбивую Марину новым музыкальным интонациям.

В 1928 году мы переехали из Ленинграда в Детское Село (Пушкин) и поселились совсем близко от Лицея, в доме на Пролетарской улице. В первую осень жизни в Детском Селе нас неожиданно-негаданно посетил талантливый музыкант, композитор, профессор Московской консерватории Михаил Фабианович Гнесин — человек большого обаяния. Он выразил желание видеть нас обоих участниками его творческого вечера, который намечался на конец декабря в Малом зале Ленинградской консерватории. Иван Васильевич охотно согласился исполнить песню Газтана и «Балаган» на слова Блока, мне же предстояло, по предложению Михаила Фабиановича, исполнить вместе с нашим молодым профессором, пианисткой могучего дарования, Марией Вениаминовной Юдиной, пятнадцать песен из разных периодов творчества Михаила Фабиановича. При знакомстве с ними мне особенно полюбились песни из последних опусов композитора. При вторичном приезде Гнесина, за несколько дней до назначенного на 4 декабря концерта, я попросила его не слушать моего исполнения до выступления и высказала надежду на его самую строгую критику после концерта. Однако после концерта вместо критики Михаил Фабианович выразил мне и Марии Вениаминовне просьбу повторить всю нашу программу при первой же возможности в Москве.

14 июня 1929 года Ершов в свои 62 года показал на театре своего Отелло Верди. Это был последний день сценической жизни Ершова. Таков был приговор консилиума врачей, собравшегося на следующий день после спектакля, 15 июня, в Детском Селе у постели тяжело заболевшего Ивана Васильевича. К счастью, в новом учебном году Иван Васильевич почувствовал прилив сил и, придерживаясь весьма строгого режима жизни, еще на протяжении 14 последующих лет со всем присущим ему горением, продолжал передавать молодым студентам консерватории свой опыт в сценическом раскрытии музыкальной драматургии.

Признаюсь, что воздерживалась от огромного соблазна (как артистического, так и педагогического) присутствовать на занятиях (кстати, всегда открытых) Ивана Васильевича, ограничиваясь посещением лишь последних сценических репетиций в оперной студии перед открытым показом публике нового спектакля. Четыре оперы из девяти, поставленных Иваном Васильевичем силами молодых студентов, а именно: «Русалка» и «Каменный гость» Даргомыжского, «Свадьба Фигаро» Моцарта и «Царская невеста» Римского-Корсакова до конца жизни будут стоять перед глазами и звучать в памяти в ряду глубоких и незабываемых художественных впечатлений.

В первых числах ноября 1929 года я получила предложение от Дирекции консерватории вернуться на занимаемую мною прежде должность профессора сольного пения. Я ответила согласием.

Пост директора консерватории в то время занимал Алексей Иванович Маширов (Самобытник), один из первых пролетарских поэтов. Честный, скромный большевик, А. Маширов любил молодежь и прислушивался к ее запросам. По его инициативе были организованы вечерняя консерватория и рабфак, последний как подготовительная ступень к основному курсу вуза.

На должность проректора по учебной части в 1931 году А. И. Маширов пригласил молодого музыковеда Бориса



С. В. Акимова, И. В. Ершов и их сын Игорь

Ивановича Загурского, состоявшего до того времени директором Центрального музыкального училища имени Мусоргского в Ленинграде. На новом посту Б. И. Загурский решил придать консерватории значение научного музыкального центра, для чего обратился к профессорам с предложением обобщить их богатый фактический опыт в теоретических трудах. По его же инициативе бывший ректор Института имени А. И. Герцена профессор Борис Александрович Фингерт возглавил впервые открытый в музыкальном вузе методический кабинет. На это новшество первым откликнулся историко-теоретический факультет. Наш вокальный факультет оставался тогда еще к вопросам теории, а тем более к «науке» о пении абсолютно

равнодушным. Новшеством для него в то время было открытие дверей исполнительских классов, которым в первую очередь воспользовались студенты и меньше — педагоги и профессора.

Осенью 1929 года я застала вокальный факультет в следующем составе профессоров: Николай Аркадьевич Большаков (ученик профессора Прянишникова), Гуальтьер Антонович Боссе (ученик профессора Россети), Мария Исааковна Бриан (ученица профессора Жеребцовой-Андреевой), Евгения Адольфовна Бронская (ученица Гаке), Елена Викторовна Девос-Соболева (ученица профессора Эверарди), Софья Михайловна Мирович (ученица профессора Мышуги), Лев Михайлович Образцов (ученик профессора Эверарди) и Иосиф Семенович Томарс (ученик профессора Габеля).

Органичная потребность всегда самой у рояля проводить занятия с вокалистами исходила от привычного еще с ранней юности «музичирования в ансамблевом жанре», к тому же «с листа». Это помогало мне постоянно привлекать внимание певца к музыкальной ткани, к особенностям интонационного языка композитора.

«Техника не рождает музыканта, а им же порождается» (Б. Асафьев) — глубокую истину этих слов я прекрасно поняла на собственном исполнительском и педагогическом опыте. Овладение звуковой (фонической) стороной вокального мастерства (техника звукоизвлечения, дыхание, соотношение регистров, тембров и т. д.) неразрывно связано и с другой стороной — постижением и исполнительским раскрытием интонационно-образного содержания того или иного музыкального произведения, что представляется мне чрезвычайно важным. А это, в свою очередь, предъявляет самые серьезные требования ко всему облику певца-артиста, к его мировоззрению, духовному миру, нравственным и эстетическим критериям, к его общему кругозору и знанию жизни. Да, подлинный певец-артист состоится лишь в результате синтеза всех этих условий. А счастье быть им стоит всей жизни.

За месяц до публичного выступления моих студентов я уступала мое место у рояля музыканту-концертмейстеру, не упуская из вида налаживание творческого контакта между всеми нами и понимание наших общих музыкально-исполнительских задач. Перед моими глазами встают сегодня пианисты-энтузиасты, что в пору их студенчества и аспирантуры были ближайшими моими сотрудниками по работе с моими учениками. Вот они: Н. Жукова, В. Иванова, Н. Каялова, Г. Мучар, В. Сафарова, Н. Троицкая, Б. Фруктов, Е. Храмова, И. Шалыт, ныне известные как высокоответственные ансамблисты. Большими праздниками бывали как для моих студентов и аспирантов, так и для меня самой встречи у рояля с такими мастерами, как профессора И. С. Миклашевская, Г. М. Бузе, А. Б. Мерovich и С. Б. Вакман. Еще на заре моей педагогики эпизодически моим ученикам аккомпанировал молодой студент, ученик профессора Л. В. Николаева, одновременно обучавшийся в Медицинском институте и в то же время увлекавшийся филологией, широко эрудированный музыкант, впоследствии известный оперный дирижер, народный артист Сергей Витальевич Ельцын. После в мой класс пришел талантливый ансамблист аспирант, ученик профессора С. И. Савшинского — Александр Павлович Долуханов (Долуханян).

В конце 20-х и начале 30-х годов активизировалась деятельность Ассоциации пролетарских музыкантов, некоторые члены которой проповедовали ненужность профессиональной учебы, считая, что она губит самобытные таланты. Педагогам-вокалистам они предлагали воспитывать молодых певцов, в основном, на массовой песне, считая лишним включать в исполнительские программы студентов музыку русских и западных классиков (кроме Бетховена, Мусоргского, Шуберта). На одном из педагогических собраний вокального факультета среди членов РАПМа присутствовала и молодая певица, некая С. Крылова, приехавшая из Москвы. Выступив перед собранием, она пыталась доказать, что в борьбе с «буржуазным»



И. В. Ершов. 1940 г.

пением за «пролетарское» надо начинать с того, что «буржуазное *фа* в голосе надо сменить на *фа* пролетарское»! На предложение присутствующих изобразить «буржуазное *фа*» С. Крылова протянула голосом звук глухого, зевного тембра. «Ну, а как же должно звучать „пролетарское *фа*”?» — спросил профессор Томарс. На это С. Крылова ответила, что простуда лишает ее возможности его продемонстрировать. Такое упрощение и вульгаризация смысла борьбы за эстетическое воспитание пролетарских музыкальных кадров вызвало явное недоумение и глухой протест всего собрания. Разумеется, советский музыкальный вуз не пошел навстречу столь необоснованным предложениям РАПМа. Ровно через год постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» РАПМ был ликвидирован. Весной 1933 года при консерватории была открыта Школа высшего мастерства, вскоре переименованная в аспирантуру, по двум профилям — исполнительскому и педагогическому.

Переходя к последнему десятилетию моей исполнительской деятельности (1929—1938), возобновленной после значительной перестройки моих представлений и моего мышления в части, касающейся вокально-методических основ и режима певца, я думаю о нем сегодня как о самом ответственном периоде моей творческой жизни на концертных эстрадах Ленинграда и Москвы, тем более, что среди публики в залах в ту пору были уже и мои ученики — не самые ли строжайшие из строгих судей?! Программы моих концертов содержали произведения множества авторов различных эпох, школ, направлений: Люлли, Рамо, Кампрá, Пиччини, Филидор, Шуберт, Шуман, Брамс, Вагнер, Малер, Шоссон, Шопен, Дебюсси, Орик, Р. Штраус, Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи, Танеев, Гнесин, Спендиаров, Давиденко, Коваль и др. Эти камерные концерты проходили в Малых залах Ленинградской, Московской консерваторий, Ленинградской филармонии, в зале Капеллы.

Вспоминаю мое участие в очень интересных тематических концертах, проводимых государственным Эрмитажем (1933—1934): «Музыка в Италии XVII—XVIII веков», «Борьба за реализм во французской музыке и борьба буффонов», «Немецкая музыка эпохи империализма». Четыре программы из последних пяти, завершавших мою жизнь на эстраде, были впервые за все годы моей исполнительской деятельности посвящены творчеству Чайковского, многограннейшая лирика которого заняла в моих исполнительских переживаниях большое место.

В середине 30-х годов в составе вокального факультета по дисциплинам специального цикла нас, педагогов, было уже 42 человека, среди которых 8 взяли на себя руководство классами камерного пения, введенного в учебный план вокалистов с 1932 года. В то время велика была значимость этой новой дисциплины, дополняющей репертуар вокалистов музыкой малой формы и ставящей перед молодыми кадрами исполнительские задачи, отличные от требований оперного жанра.

В 1937 году в консерваторию была переведена из Института театра и музыки театральная лаборатория, возглавляемая историком театра и специалистом в области техники сцены Николаем Павловичем Извековым. На четвертом этаже консерватории одна из больших комнат отведенного для лаборатории помещения была специально оборудована звукозаписывающим аппаратом охофоном, сконструированным инженером Охотниковым с использованием уже отработанных кинолент. С большим интересом и волнением я ухватилась за возможность фиксировать на охофоне свои занятия с вокалистами, так как по моим догадкам периодические записи должны были стать одной из эффективных мер для развития критического вокального слуха молодых вокалистов на разных этапах их обучения. Непроизвольная и временно неизбежная дезориентация резонаторных реакций впервые обучающегося, а тем более перестраивающегося певца на тембр его собственного голоса, часто отражающаяся и на музыкальной интонации и на мышечном чувстве, психологически все же разрешает ученику доверяться не только слуху педагога. Начиная с того же 1937 учебного года по весну 1941 года группа моих учеников: А. В. Ганорская (легкое лирическое сопрано), М. А. Довенман (тенор), В. Н. Кудрявцева (лирическое сопрано), Н. М. Коган-Сердечкова (легкое лирическое сопрано), Т. Н. Лаврова (лирико-колоратурное сопрано) и Л. Е. Неверов (лирический тенор) — все, отличавшиеся музыкальностью, большой устремленностью в работе и познавательными способностями, охотно согласились периодически записываться на охофоне.

Со стороны педагогов вокальной кафедры не наблюдалось стремления к этой форме занятий и замечалось недоверие к качеству записывающегося аппарата. Теперь же, через 30 прошедших с тех пор лет, когда мы имеем звукозаписывающую аппаратуру, приходится с прискорбием констатировать, что в наших музыкальных учебных заведениях звуковая запись еще не стала вспомогательным и наглядным пособием для обучения, развития

и последовательного прослеживания профессиональных достижений студентов, в особенности певцов. Не следует закрывать глаза и на большую пользу, которую может и должен извлекать и сам педагог, прослушивая запись вокального исполнения руководимого им певца, абстрагируя все привычные ему (педагогу) добавочные и часто компенсирующие, а иногда и мешающие ему его зрительные наблюдения за внешним поведением ученика в процессе пения. В этих новых условиях слух педагога часто получает еще более острые впечатления и видит недостатки, требующие дальнейшего искоренения. Как не вспомнить о совете Франсуа Дельсарта на одной из страниц его записной книжки: «Уверьте себя, что ваша аудитория состоит наполовину из слепых, наполовину из глухих и что вы должны и тех и других в равной мере тронуть, заинтересовать, убедить. Надо, чтоб голосовые оттенки были мимикой для слепого».

Начиная с 1935 года в учебном репертуаре студентов старших курсов вокального факультета стали все чаще появляться произведения советских композиторов. Особое внимание этому уделяли руководители камерных классов профессора З. П. Лодий, А. Б. Мерович и его ассистенты С. С. Апродов и Е. Б. Флакс, что позволило более даровитым студентам вуза, наряду с артистами филармонии и академических театров оперы, принять участие в первом в Ленинграде состязании на лучшее исполнение произведений советских композиторов. Трудно переоценить значение прошедшего 6 июня 1937 года в зале Государственной Академической капеллы конкурса, как первого приобщения вокальных кадров к молодому советскому музыкальному творчеству. Владимир Иванович Касторский, известный в прошлом бас, тогда уже не певший на сцене, и я охотно отозвались на предложение Союза советских композиторов участвовать в этом состязании.

В Ленинграде в конце апреля 1937 года был открыт в здании, где помещался Институт Театра и музыки, филиал Московского института повышения квалификации

педагогов музыкальных курсов Ленинграда и периферийных музыкальных училищ. Директором филиала института Софьей Самойловной Ляховицкой (пианисткой по образованию) были привлечены к работе с педагогами-вокалистами три профессора Ленинградской консерватории: Николай Аркадьевич Большаков, Адольф Бернгардович Мерович и я, а также молодые педагоги Мария Абрамовна Лейбович и Екатерина Павловна Андреева.

Весной 1939 года, зайдя в консерваторский кабинет иностранной литературы, я обнаружила среди журналов, лежащих на столе, номер до того мне неизвестного французского журнала «Лирика». Бегло перелистав его, я обратила внимание на ряд статей под общим заголовком «День, посвященный вопросам вокальной техники», которые оказались докладами вокальных педагогов Германии, Франции, Австрии и Италии на интернациональном конгрессе по вокальному образованию, прошедшем в 1938 году с 12 по 18 июля в Париже. Получив в руки интереснейший документ, я решила по возможности скорей приступить к его переводу на русский язык, чтобы познакомиться с ним наших вокальных педагогов (работу по переводу со мной разделили Н. А. Крючков и Е. М. Малинина).

31 января и 18 марта 1941 года я познакомила коллектив вокальных педагогов музыкального училища при консерватории, а также и педагогов, повышающих квалификацию в филиале педагогического института, с докладом профессора Троммера «Об эмиссии воздуха или волнах звука». Энтузиазм слушателей при обсуждении этой работы показал, что перевод докладов был не напрасен. Через месяц, после этого я постаралась изложить коллективу вокальных педагогов вуза смолоду излюбленную мною тему «Слово в пении», которую я попробовала трактовать на основе методических мыслей основоположников вокального искусства (начиная с XVII и кончая первой половиной XX в.). Ныне, перечитывая сохранившуюся рукопись, я понимаю, как интересно высказывание по

этому поводу профессора Кайрати (Италия) на конгрессе: «...Пение лепится на привычной речи, лишь высшим развитием которой оно и является!» Однако вокалисты часто не представляют себе того внимания и кропотливейшего труда, кои необходимы для достижения «высшей культуры вокальной речи».

22 июня 1941 года грянула Великая Отечественная война. Величайшее бедствие надвинулось на нашу страну. Проявляя беспримерное мужество и героизм, встал на борьбу с врагом советский народ, стар и млад. Многие студенты и педагоги консерватории ушли на фронт, вступив в ряды ополчения и Красной Армии. Решением Советского правительства Ленинградская консерватория была эвакуирована в Ташкент.

Еще до начала учебного года в нашей консерватории дирекция Ташкентского русского оперного театра обратилась с просьбой к ведущим профессорам вокального факультета, а также к видным артистам музыкальных театров, эвакуированных из других городов, образовать авторитетную комиссию для ознакомления и квалификации ведущих артистических сил театра. Председателем комиссии была избрана народная артистка СССР Ксения Георгиевна Держинская (Москва), членами комиссии были назначены профессор Александр Михайлович Брагин (Киев), из нашей консерватории профессор, народный артист СССР И. В. Ершов, профессор, заслуженная артистка РСФСР Мария Исааковна Бриан, профессор, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР С. Д. Масловская, композитор О. С. Чишко, пианист, профессор А. Б. Мерович и профессор С. В. Акимова. После прослушивания нескольких оперных спектаклей комиссия в присутствии директора и главного дирижера театра высказала свои впечатления о каждом артисте в отдельности и выслушала суждения дирижера и режиссера. Подробный протокол о работе комиссии по желанию труппы театра был доведен директором до каждого артиста.



С. В. Акимова среди профессоров и педагогов Ленинградской консерватории. Сидят (слева направо): В. И. Павловская-Боровик, А. В. Оссовский, О. К. Калантарова, С. В. Акимова. Стоят: Ю. Н. Тюлин, С. Л. Гинзбург, А. К. Буцкой, В. В. Щербачев, П. А. Серебряков, А. М. Штриммер, С. И. Савшинский, А. Д. Каменский, А. А. Егоров, С. Н. Богоявленский, Г. Г. Тигранов, Ю. И. Эйдли, Х. С. Кушнарев. 1948 г.

В условиях военного времени в Ташкенте, при отсутствии многих педагогов и студентов нашей консерватории, дирекции пришлось значительно изменить структуру и форму деятельности всего учебного и административного аппарата и несколько иначе распределить руководство кафедрами, сократив их количество. В связи с этим мне было поручено руководство вокальной кафедрой, объединяющей в новых условиях педагогов и студентов вуза и музыкального училища (как комбината).

Профессора нашей консерватории отдавали много внимания музыкальным учебным заведениям Ташкента.

По специальностям вокальной и оперно-сценической в помощь педагогам музыкального училища и театру имени Свердлова были мобилизованы наши опытные профессора. Мы изучили занятия вокальных классов музыкального училища, помещавшегося тогда в далеком районе старого Ташкента; давали консультации молодым педагогам. Некоторые из них захотели присутствовать на наших занятиях в консерватории, другие не ограничились этой формой общения с нами, изъявив желание получить практическую помощь, то есть сами предстали как ученики перед нами, профессорами.

На протяжении трех лет пребывания Ленинградской консерватории в Ташкенте силами ее педагогов и студентов, а также и учащихся школы-десятилетки было проведено 110 открытых бесплатных концертов. 22 июня 1943 года в зале Клуба швейников мы были свидетелями выдающегося события: оркестр, организованный силами педагогов и студентов, под управлением Ильи Александровича Мусина дал возможность всем, заполнившим до отказа большой зал, впервые услышать «Ленинградскую» симфонию Шостаковича. Эти впечатления незабываемы.

В ту пору студент моего класса Леня Гроссман (Неверов), окончивший вуз в Ташкенте и поступивший в театр имени Свердлова на амплуа лирического тенора, получил назначение на партию Шуйского в «Борисе Годунове» Мусоргского. Леня упросил Ивана Васильевича, тогда свободного от занятий в консерватории, побеседовать с ним о Шуйском и помочь ему подготовиться к выполнению этой партии на сцене. Вспоминаю часы этой работы и ее обстановку: свободной (якобы сценической) площадкой в нашей женской комнате на Жуковской оказались три метра в длину, и два метра в ширину, где находились пианино, стол и три стула. Я сидела у пианино с клавиром оперы на пюпитре. Преданнейший друг Ивана Васильевича Елизавета Евгеньевна Шведе, поклонница искусства Ершова, сидела поодаль и вела в тетради запись объяснений и предложений Ивана Васильевича по музыкально-драмати-

ческому раскрытию роли Шуйского. Музыкальные страницы партии, исполняемые тогда Леной под мой аккомпанемент, довольно часто прерывались замечаниями Ивана Васильевича, который, несмотря на свои почти семьдесят шесть лет, убежденно показывал интонациями речи, мимикой и жестикуляцией изворотливого, хитрого, угождающего царедворца, тайно мечтающего свалить с престола самого Бориса. Да, в сущности, с этим незабвенным уроком навсегда окончились и взлеты педагогических вдохновений Ивана Васильевича...

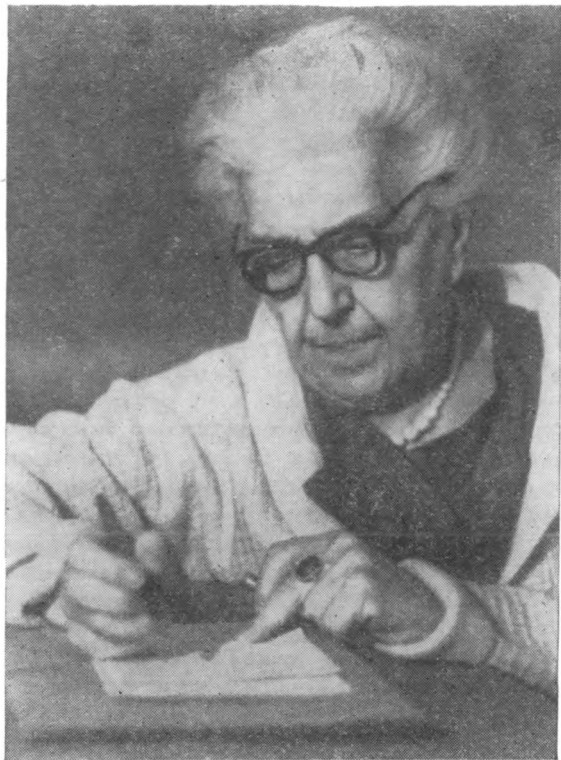
В тяжелые, суровые годы войны, как никогда ранее, я ощутила свою кровную связь с жизнью народа, с судьбой моей страны. Всей душой, всем сердцем, своей жизнью, своим трудом и искусством мне хотелось внести хоть скромную лепту в наше общее благородное дело защиты Родины. В январе 1944 года в Ташкенте от имени партийного бюро консерватории мне предложили вступить в ряды ВКП(б). Глубоко взволнованная, я тут же выразила согласие и, ощутив всю глубину ответственности, которую мне предстоит взять на себя, почувствовала себя счастливой оказанным мне партией высоким доверием, тем более, что, как мне казалось, все мои жизненные устремления помогут мне быть достойной высокого звания коммуниста. Кандидатом в члены партии я была принята в Ташкенте, а прием меня в партию состоялся в Ленинграде в марте 1945 года.

7 августа 1944 года правительство Узбекистана вместе с партийными организациями и научными учреждениями Ташкента устроили нашей консерватории в помещении театра имени Свердлова торжественные проводы в освобожденный от блокады Ленинград. Указом Верховного Совета Узбекистана группа работников нашей консерватории была награждена почетными званиями. Среди них было и мое имя.

В сентябре эшелон с работниками и студентами консерватории потянулся обратно к Ленинграду. С чувством благодарности покидали мы столицу Узбекистана, при-

ютившую нас в тяжелые годы. И вот наконец мы снова вступили на священную землю Ленинграда. Сердце теснили самые различные чувства: безграничная радость от встречи с любимым городом, с друзьями, близкими, коллегами, учениками и щемящая боль от сознания того, что многих не стало. Долгие, долгие годы не могла я примириться с тем, что не было больше с нами Ивана Васильевича. Прекрасный город был в тяжелых ранах, нанесенных ему войной. Уже в Ленинграде мы встретили счастливую весть об окончании войны, о величайшей победе, одержанной советским народом. Вместе со всей страной, мы — ленинградцы — ликовали. Люди обнимались, на лицах появились улыбки. Город, прошедший через самые тяжелые испытания, затемненный в течение многих месяцев, вновь озарился светом. Быстро стали залечивать раны, восстанавливалась нормальная жизнь мирного времени. С большим воодушевлением наш коллектив налаживал учебную жизнь консерватории. На мою долю выпало восстановление работы вокального факультета, деканом которого я тогда была. Возобновилась учебная, творческая, научная работа шести персональных вокальных кафедр. В составе руководимой мною кафедры были мои бывшие ученики: М. А. Лейбович, Е. П. Андреева, М. В. Довенман и О. П. Пядышева. Дел было очень много. Кроме руководства кафедрой, я вела специальный класс пения, разрабатывала курс вокальной методики, выступала с докладами, старалась активно участвовать в общественной жизни, в работе партийной организации нашего вуза.

В 1953 году я с большой охотой взяла на себя руководство классом сольного пения в Музыкальном училище при Ленинградской консерватории. Это обстоятельство дало мне возможность наблюдать и изучать природу голосов совсем молодых певцов (17—20 лет), их еще не вполне определившихся отличий как по тембру (типу голоса), так и по диапазону. Большое удовлетворение испытывала я от успехов моих учеников в педагогической и исполнительской работе. Много радости доставили мне



С. В. Акимова. 1967 г.

прекрасные исполнительницы — певицы О. Пядышева, В. Кудрявцева, Н. Сердечкова, М. Довенман и особенно Татьяна Лаврова, удостоенная Государственных премий за создание впечатляющих образов Наташи в опере «Война и мир» Прокофьева и Любы Шевцовой в опере «Молодая гвардия» Мейтуса в Ленинградском Малом оперном театре. В 1957 году она была награждена званием Народной артистки РСФСР.

До самого последнего времени продолжалось мое постоянное общение с моими бывшими учениками. К моему большому удовлетворению многие из них, ставшие уже профессиональными певцами и преподавателями вокала в учебных заведениях Ленинграда и других городов не теряли связей друг с другом и со мною. Периодически собирались они у меня за круглым столом и обсуждали волнующие нас вопросы вокальной методики и педагогики. Не скрою, что у меня было большое желание написать книгу о сложном и прекрасном искусстве пения и поделиться своим многолетним опытом, своими наблюдениями, размышлениями, удачами и неудачами, связанными с подготовкой вокальных кадров. У меня сохранилось немало методических записей и других материалов, которые должны были бы войти в эту книгу. Но обстоятельства сложились так, что мне не суждено было осуществить эту работу. Я счастлива, однако, что удалось выпустить другую книгу при моем участии в качестве составителя. Это — «Иван Васильевич Ершов» (Л., «Искусство», 1966). Остатки дней своих я посвящаю подготовке второго сборника статей об Иване Васильевиче Ершове и написанию воспоминаний о моем длительном жизненном и творческом пути певицы и педагога.

Работая над этой книгой, я мысленно прохожу по всем этапам моей жизни. И чувство радости охватывает меня от сознания, что не напрасно она прошла, что довелось мне встречаться и работать с замечательными людьми, что я смогла посвятить себя полностью служению любимому искусству. А это великое счастье!